

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA
Dottorato di ricerca in Ingegneria Edile-Architettura
Ciclo XXIII

Settore Concorsuale di afferenza: 08/D1 – PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA
Settore Scientifico disciplinare: ICAR/14 – COMPOSIZIONE ARCHITETTONICA E URBANA

Contaminazioni tra arte e architettura

Dottorando: Ing. Gianluca Bonini

Coordinatore Dottorato: Chiar.mo Prof. Roberto Mingucci

Relatore: Chiar.mo Prof. Giorgio Praderio

Esame finale anno 2012

*a Grazia,
Carlo Maria e Costanza*

INTRODUZIONE

Il concetto di contaminazione fra architettura ed arti plastiche e figurative è molto antico.

La dicotomia arte-architettura, sancita in via definitiva con il moderno museo di spoliazione napoleonica, non può che essere considerata una variazione neo-tecnicista sulla quale, non sempre giustamente, sono andati assestandosi gli insegnamenti delle scuole politecniche.

Non così è sempre stato. Come il tempio greco può essere considerato un'opera plastica nel suo complesso, esempio tra i primi di fusione tra arte e architettura, moltissimi sono gli esempi che hanno guidato la direzione della ricerca che si è intesa perseguire.

Molti sono gli esempi del passato che ci presentano figure di architetto-artista, un esempio fra tutti Michelangelo Buonarroti, come per altro non è nuovo, per l'artista puro, cimentarsi nella progettazione dello spazio architettonico o urbano, o per l'architetto essere coinvolto dalle indagini della ricerca artistica a lui contemporanea dalla quale trarre suggestioni culturali.

Le rappresentazioni dei linguaggi visivi sono il frutto di contaminazioni che avvengono su diversi livelli e in più direzioni. Spesso le ricerche artistiche più significative hanno anticipato o influenzato il mondo del design, dell'architettura, della comunicazione.

L'intenzione della ricerca è stata quindi approfondire, attraverso un viaggio nel Novecento, il secolo "breve"¹, con particolare attenzione al Secondo Dopoguerra, i fenomeni culturali che hanno prodotto i più significativi sviluppi stilistici nell'ambito della ricerca e del rinnovo del linguaggio architettonico.

Il compito, parafrasando Leonardo Benevolo, non è stato quello di elencare le singole battute della discussione ma di riconoscere gli interventi fruttuosi a lunga scadenza.

Mutuando gli insegnamenti della scuola del Bauhaus, arte e architettura sono state affiancate perché considerate espressioni strettamente relazionate di coevi fenomeni culturali. L'obiettivo ha puntato all'individuazione dei meccanismi delle interazioni tra discipline, cercando di delineare il profilo della complessità dell'espressione del contemporaneo in architettura.

¹Il *Secolo breve* è un saggio dello storico britannico Eric J. Hobsbawm (Eric J. Hobsbawm, *Il Secolo breve - 1914-1991*, collana BUR, trad. di Brunello Lotti, Rizzoli, 2006).

La tesi ha vagliato diversi ambiti:

- fenomeni culturali storico-artistici considerati particolarmente significativi per la tesi della ricerca;
- lavoro di artisti ed architetti nel quale il contenuto culturale ha anticipato, indirizzandole, tendenze recepite nell'architettura moderna occidentale;
- lavoro di artisti nell'ambito dell'architettura, moderna e contemporanea;
- lavoro di architetti esemplificativo delle derivazioni mutate dall'interazione arte/architettura;
- esempi significativi di lavori frutto di collaborazioni sinergiche tra artisti ed architetti;
- esempi delle più mature espressioni di piena riassunzione della progettualità architettonica, frutto della consapevolezza della comunicazione visuale del contemporaneo.

La struttura del lavoro ha seguito la cronologica degli eventi partendo dagli albori del novecento, leggendo nella loro successione prima la rivoluzione cubista, poi la profonda cesura della seconda guerra mondiale che ha introdotto, nella sequenza delle evoluzioni disciplinari in arte ed in architettura, l'esplosiva frattura del movimento informale, ed infine i fenomeni della destrutturazione dell'architettura che hanno portato, fra le molte istanze del contemporaneo, alla cosiddetta smaterializzazione del corpo solido dell'edificio. L'indagine ha così approfondito:

- l'evoluzione della ricerca a cavallo della Prima Guerra Mondiale, dai movimenti internazionali di matrice cubista, quali il Futurismo italiano ed i russi Costruttivismo e Suprematismo, il neoplasticismo di De Steijl e la fondamentale sua influenza sugli esiti degli insegnamenti del Bauhaus, e gli albori della ricerca informale avvenuta con i primi anni quaranta;
- la rivoluzione del linguaggio dell'informale, indagato prima dall'arte visiva, soprattutto dalla pittura, e subito tradotto nel linguaggio dell'architettura sin dai primi anni cinquanta dallo Spazialismo e dal MAC-Espace, dalla ricerca sulla nuova matericità del *Muro* fino al Situazionismo ed ai primi esiti della ricerca sullo spazio urbano contemporaneo, dalla *New Babylon* di Costant alla *no-stop city* di Archizoom;
- la *minimal art*, la *landscape art* ed il conseguente fenomeno del minimalismo internazionale in architettura;
- la svalutazione del significato simbolico dell'opera architettonica come rappresentazione identitaria del collettivo in senso comunitario e la sua spettacolarizzazione mediatica nel *world-wide-net* della globalizzazione dell'informazione condivisa in tempo reale, dalla decostruzione alla de-tipologizzazione e de-localizzazione delle esperienze, fino alla smaterializzazione del corpo solido dell'edificio.

ARTE E ARCHITETTURA NEL FUTURISMO

L'avanguardia futurista si configura come contro-risposta alla retorica dell'Italia umbertina, con l'affermazione della città in espansione quale manifesto della modernità in divenire. Le scelte iconografiche dei pittori futuristi si orientarono alle scene della crescita urbana, contrapponendosi così, con forte polemica anti passatista, all'Italia delle vestigia archeologiche e dell'architettura monumentale.

Balla e di Boccioni dipinsero gli edifici in costruzione nelle periferie operaie in vaste prospettive circondate da impalcature o disseminate nelle campagne che iniziavano ad industrializzandosi. Questa visione sui grandi fabbricati popolari, in cui l'abitazione si identifica con la sola funzione sociale, corrisponde alla volontà futurista di connotare i segni della modernità in opposizione al programma dell'architettura ufficiale, ancora dominata dall'eclettismo accademico, o dal decorativismo, inteso a evocare le caratteristiche storiche della città italiana.

Boccioni dedicò molto tempo a questo tema, fino a darne una formulazione emblematica in *La Città sale*, trasfigurazione lirica di un cantiere urbano. L'artista inverte la normale gravità e rompe l'integrità delle forme urbane: l'architettura è oggetto di una forte sollecitazione dinamica in visioni simultanee, dove il movimento riempie lo spazio abolendo la componente statica dall'immagine.

Nella tela *Ricordi di viaggio* di Severini i corpi architettonici animano col loro movimento l'immagine.

I quadri di Carrà *La Galleria di Milano* e *La Stazione di Milano* traducono in movimento le forme dei nuovi centri della modernità urbana del capoluogo lombardo.



Gino Severini - *Ricordi di Viaggio* 1911
http://www.windoweb.it/guida/arte/biografia_Gino_Severini%20.htm



Carlo Carrà - *La Galleria di Milano* 1912
http://www.guggenheimvenice.it/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=389

Operando la destrutturazione dinamica dell'architettura, che viene raffigurata come scenografia pulsante della città moderna, il futurismo intriduce una nuova visione dello spazio urbano che si ripercuote nelle correnti del cubo-futurismo europeo, dalle disarticolazioni delle *Tour Eiffel* di Delaunay agli incastri eccentrici delle città di Alexandra Exter.

I futuristi introducono il principio di deformazione associandolo al dinamismo della folla, dei rumori, delle luci, delle automobili e di tutto ciò che è di fatto la vita cittadina.

Tra il 1913 e il 1915, Balla visualizza un modo fantastico nel dipinto *Ponte della velocità*, articolato sulla continuità di volumi curvilinei e possenti, sormontati da una spirale eccentrica di insegne luminose.

Prampolini propone di modellare un'architettura dalle forme aerodinamiche in funzione dello spostamento delle masse d'aria generato dalla cinetica umana.

Pur se in chiave espressionista e visionaria, queste opere sviluppano una strutturazione architettonica del dinamismo che è in parte debitrice anche della scultura futurista. Nella rappresentazione futurista dello spazio urbano, le forme statiche e regolari della città appaiono trasfigurate poiché riflettono direttamente l'animazione e il tumulto della vita cittadina: è la pittura a ispirare poi la visione architettonica futurista. Boccioni ne diventa il teorico stilando un manifesto in cui prevede l'abolizione della *forma urbis*, cioè la fine del carattere ordinato, lineare, seriale e prospettico del panorama cittadino di tradizione italiana. Il nuovo tessuto urbano si dovrà sviluppare dinamicamente ed i volumi delle costruzioni, dettati dalle sole necessità degli spazi interni e non da una forma prestabilita, si incastreranno funzionalmente tra di loro.



Carlo Carrà - *La stazione di Milano* 1909
<http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-2164.html>



Robert Delaunay - *La Tour Rouge* 1911
http://www.robeto-crosio.net/1_citta/DELAUNAY.htm

Formulando il concetto di "insieme plastico", comune alla scultura e all'architettura, Boccioni apre una nuova direzione di ricerca.

La stessa volontà di destrutturazione in chiave dinamica viene introdotta da Balla, Marinetti, Depero, Cangiullo, Prampolini nei vari campi dell'architettura applicata: la tipografia, l'arredo, i mobili, la moda, la scenografia, l'oggetto domestico. Tra istinto giocoso e proiezione utopistica verranno progettati mobili in forma di caratteri tipografici, costumi plastici molto eccentrici, scene teatrali per spettacoli del teatro d'avanguardia.

La progressiva elaborazione di un'estetica fatta di contrasti, asimmetrie, linee fulminee e colori vivaci si fissa nella mito utopistico della "ricostruzione futurista dell'universo".

Il concetto chiave di questa di ricerca è il "complesso plastico-cinetico", cioè l'opera mobile e tridimensionale intesa come nodo d'energie, un insieme armonico di volumi e di forme in movimento.

Il manifesto che ne stipula la base teorica è pubblicato a Roma, la culla dell'arte barocca, la cui ascendenza sul futurismo si trova associata ai postulati della *Gestalttheorie* della scuola di Vertheimer (psicologia della *Gestalt*).

A Milano, l'idea del "complesso plastico-cinetico" è teorizzata da Marinetti sul versante dell'estetica delle strutture meccaniche e degli ingranaggi industriali.

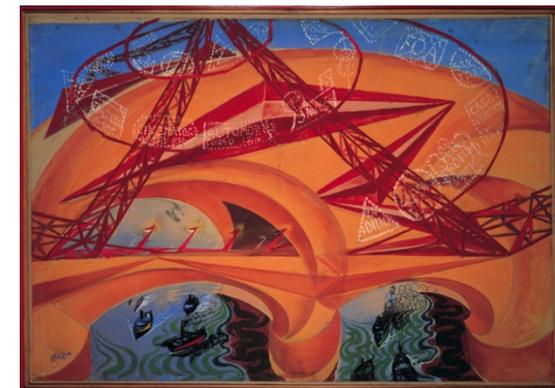
Due architetti professionisti, Sant'Elia e Chiattoni, disegnano i corpi architettonici della "città futurista" in una serie di opere dall'imponente connotazione scenografica.

Per Sant'Elia la nuova architettura deve esprimersi nell'articolazione globale dei grandi centri urbani. Le sue opere mostrano intere sequenze di palazzi dai volumi e dalle superfici oblique, attraversati da diversi livelli di collegamento,



Alexandra Exter – Città 1913

http://www.mariabuszek.com/kcai/ConstrBau/Russia1_gallery.htm



Giacomo Balla – Ponte della Velocità 1913-1915

<http://milano.repubblica.it/multimedia/home/1713869/5/19>

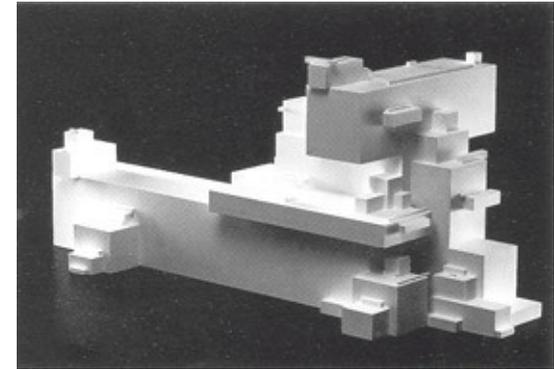
separati ma interconnessi da un flusso incessante di comunicazione rapida e ininterrotta. Non essendo accompagnati da alcuna ipotesi di realizzazione concreta tali progetti si impongono infatti come semplici evocazioni immaginarie, documenti ideologici di contestazione e di rottura, nella migliore tradizione dell'architettura disegnata.

Nei progetti architettonici di Chiattonne, l'assimilazione estetica della macchina tende invece verso un nuovo monumentalismo. La visione futurista di Chiattonne, che investe la tipologia della grande costruzione isolata piuttosto che l'insieme urbano, sembra concepire la megastruttura come una vera e propria *imago templi* della modernità.

Depero traspone la rivoluzione tipografica futurista nel campo dell'architettura realizzando in chiave ludica e simbolica un padiglione del Libro strutturato come un montaggio di lettere alfabetiche.

In Russia, le ricerche cubo-futuriste vengono sublimite dal suprematismo di Malevich che proclama un'arte astratta basata sulla dinamica dei colori puri e delle forme non oggettive. Concretizzando le sue teorie plastiche nel campo della composizione architettonica, Malevich crea gli *Architektony*, una serie di modellini in gesso concepiti come paradigmi formali dell'architettura futura. In quanto risultato di un atto di pura sensibilità della forma e dello spazio, gli *Architektony* corrispondono a una visione plastica non tecnologica e non funzionale, cioè interamente autonoma dalla realtà e dalle necessità dell'abitato urbano.

La ricerca in laboratorio di Malevich viene temperata da ElLissitsky che lavora sui *Prouny* (Progetti di affermazione del nuovo), elaborando composizioni



KasimirMalevic – *Architektony Alpha* 1920
<http://www.ifa.de/en/exhibitions/exhibitions-abroad/architecture/neues-bauen-international-1927-2002/city-of-the-future/>



El Lissitzky – *Proun 1 A Bridge I* 1919
<http://www.wikipaintings.org/en/el-lissitzky/proun-1-a-bridge-i-1919>

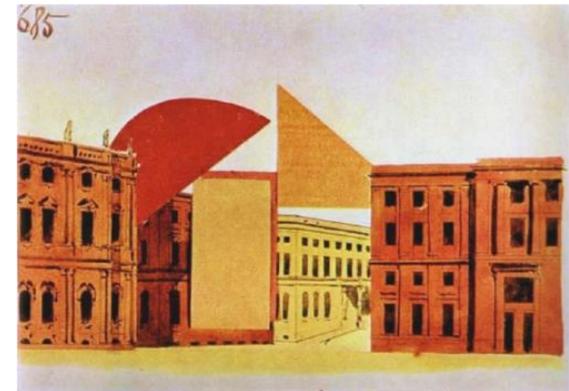
grafiche e pittoriche che considera come "stazioni di corrispondenza tra la pittura e l'architettura". El Lissitzky progetta un grattacielo a volumi orizzontali disposti su pilastri, nell'ambito di una partizione per zone verticali della città, e introduce nell'impaginazione grafica dei *media* popolari il rigore geometrico e il dinamismo delle forme suprematiste.

Tatlin si oppone a Malevich in nome del ruolo dell'artista-ingegnere che, lavorando per il proletariato, deve introdurre "l'arte nella vita". Rodchenko crea mobili e oggetti in un nuovo stile funzionale. Altman progetta interventi urbani in cui i colori e le forme dinamiche del cubo-futurismo e del suprematismo, inseriti in scala gigantesca nel tessuto stesso della città, celebrano la marcia in avanti della Storia, l'attivismo e la coesione sociale dell'epoca rivoluzionaria. L'euforia delle grandi proiezioni avveniriste trova la migliore interpretazione formale nelle scenografie per il film *Aelita* di Alexandra Exter.

L'opera più rivoluzionaria di questa spinta utopica dell'avanguardia russa è il *Monumento alla III Internazionale* di Tatlin, un'architettura in forma di torre concepita come la cattedrale laica della rivoluzione e sede del nuovo potere politico. Basandosi su una formulazione del "complesso plastico-cinetico" dei futuristi, Tatlin propone una rigorosa elaborazione in chiave simbolica delle maggiori componenti del fare in architettura: il materiale, la forma, il volume. Il modello del monumento prevede una spirale di ferro e di vetro alta quattrocento metri con, all'interno, una sovrapposizione di tre costruzioni dalle forme geometriche elementari: un cubo per le assemblee legislative, una piramide per il comitato esecutivo e un cilindro per il centro d'informazione. Ogni costruzione è animata da un movimento autonomo di rotazione sul proprio asse. Compiendosi rispettivamente su un anno, su un mese e su un giorno, le tre rotazioni devono produrre l'estrema variabilità dell'insieme del monumento facendone una forma complessa in costante mutazione. Associando in questo



Alexander Rodchenko - *Oval Hanging Construction Number 12-1920*
http://www.all-art.org/art_20th_century/rodchenko1.html



Natan Altman - *The Ark of the General Staff-1920*
<http://www.wikipaintings.org/en/nathan-altman/the-ark-of-the-general-staff->

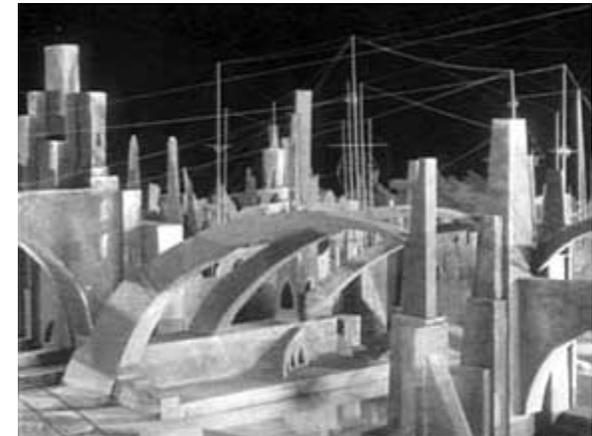
modo creazione artistica, dimensione simbolica e funzione utilitaria, il monumento vuole conferire all'architettura il ruolo del linguaggio progressista di una nuova epoca dell'umanità. Il valore iconico e simbolico del progetto è talmente significativo che Tatlin è indotto a realizzare una nuova versione semplificata del modello affinché venga mostrata nelle strade di Mosca per le feste della Rivoluzione.

L'architettura cinetica è esplorata anche da Melnikov, in particolare nei suoi progetti per un *Monumento a Cristoforo Colombo* e per il palazzo della *Pravda* a Mosca. Quest'ultimo è una costruzione di quattro piani, ognuno capace di ruotare in modo autonomo sull'asse centrale. Secondo un procedere mutuato dalle composizioni della pittura cubo-futurista, Melnikov disegna anche edifici in cui accentua la separazione dei volumi che si chiudono con tetti inclinati in direzioni simmetricamente opposte. Allo stesso modo adotta una struttura costruita sulle diagonali nel padiglione dell'URSS con cui trionfa all'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, a Parigi, nel 1925.

Il ricorso ai paradigmi del linguaggio pittorico ispira anche il lavoro di Leonidov, che traspone il rigore e la chiarezza formale del linguaggio pittorico suprematista in una netta distinzione tra le componenti funzionali e le componenti strutturali della costruzione architettonica. Il suo progetto per la sede dell'Istituto Lenin articola volumi geometricamente semplici che prevedono una giustapposizione concisa e dinamica delle forme nelle tre direzioni dello spazio.

L'alto livello raggiunto nelle soluzioni formali corrisponde però, in seno all'avanguardia russa, a una vera e propria chiusura politica, nella misura in cui la mitologia rivoluzionaria viene progressivamente identificata con l'avvento della società comunista.

In Italia, contro l'ortodossia funzionale dell'architettura razionalista Prampolini,



Alexandra Exter – *Scenografia per Aelita* 1924
<http://www.astortheater.org/film16.html>



Vladimir Tatlin – *Monumento alla Terza Internazionale comunista* 1919/20
http://www.windoweb.it/guida/ate/correnti_artistiche_Costruttivismo.htm

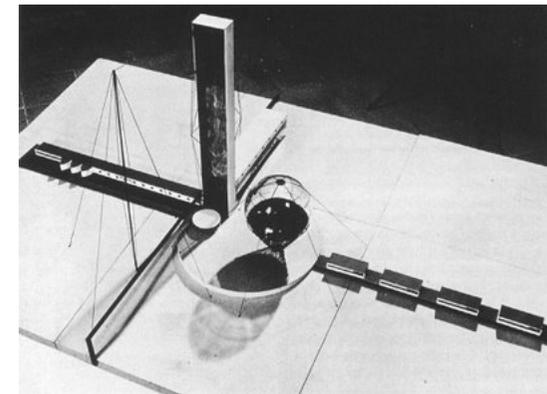
Crali e Poggi aspirano ad un "ritorno a Sant'Elia" e alla sua poetica del dinamismo. In realtà, pur rilanciando la tradizione futurista dell'avanguardia, le loro opere sono lontane dalla purezza plastica e dall'eleganza formale di Sant'Elia.

La consacrazione dell'immagine di città visionaria fin qui descritta avverrà col film Metropolis di Fritz Lang, il quale impadronisce della visione futurista della metropoli, dandone però una versione cupa e solenne. Per contro risposta, i progetti scenografici di Depero visualizzeranno in chiave festosa e dinamica gli alti profili dei grattacieli americani, mentre il film futurista Vitesse di Cordero, Martina e Oriani si apre sul panorama urbano di una città unicamente composta da gigantesche lettere tipografiche, vista dall'alto e sorvolata da aerei.

L'utopia futurista degli artisti italiani permane infatti irriducibilmente ludica, rifiutando di identificarsi con un sistema politico e sociale.



KostantinMelnikov – Progetto per la sede della Pravda a Mosca 1924
<http://www.kmtspace.com/melnikovTwo.htm>



Ivan Leonidov – Istituto Lenin 1927
<http://archteria.blogspot.it/2009/08/vladimir-tatlin.html#/2009/08/vladimir-tatlin.html>

Umberto Boccioni

Architettura futurista. Manifesto

Abbiamo preso a pedate l'apatia commerciale e tradizionale dei pittori e degli scultori italiani, è ora di prendere a frustate l'affarismo e la viltà degli architetti.

L'architettura, l'arte libera per eccellenza, la più vasta nell'aspirazione all'assoluto è purtroppo e la più schiava e la più legata alle contingenze della vita.

Noi futuristi abbiamo riassunto in quattro anni le ricerche pittoriche e scultoree della modernità prima completamente sconosciute in Italia.

Abbiamo creato a spirale la simultaneità la forma unica e dinamica che crea la costruzione architettonica della continuità:

DINAMISMO PLASTICO = COSCIENZA ARCHITETTONICA DINAMICA

Le condizioni dell'architettura italiana sinora sono particolarmente sfavorevoli. Le condizioni politiche e sociali il concetto tradizionale dell'educazione e dell'igiene sono barriere storiche che l'architetto difficilmente può rovesciare con la sua personale volontà e con la spinta isolata del proprio genio. Ecco perché noi futuristi vogliamo condurre gli architetti italiani in quell'atmosfera di coraggio di severa solidarietà estetica che abbiamo creato. Nella creazione architettonica il passato opprime la mente del committente e dell'architetto. Ogni salumaio sogna il rinascimento o altro senza parlare della monumentale asinità dello Stato. Il contatto con l'uomo d'affari scoraggia l'audacia dell'architetto. Il plagio questa piaga dell'arte italiana porta con sé e paralizza lo sviluppo di un'arte architettonica italiana con due vergognose schiavitù:

1. La schiavitù per gli ordini e gli stili antichi: il dorico lo ionico, il corinzio, il romanico, il gotico, il rinascimentale, il moresco, ecc.

2. La schiavitù per gli stili stranieri: sentimentalismo + quacquerismo = cottage o arte inglese; sensualità da Kellerina + zingaresca = birreria o arte viennese; barbarie rammollita + mugik letterario = isba o arte russa; latte di vacca + cioccolataia + noia alpestre = chalet svizzero o arte villereccia.

Nella schiavitù degli stili antichi abbiamo delle logore e volgari abitudini archeologiche che creano il feticismo edilizio per il greco, il romano, la basilica, la cattedrale gotica, il palazzo cinquecentesco.

Nella schiavitù degli stili stranieri, se così si possono chiamare, abbiamo invece lo snobismo intellettuale per il nord che fa ingombrare

una costruzione edilizia italiana di decorazioni di legni di stoffe di oggetti lavorati col gusto balordo del contadino delle varie steppe alla moda ungheresi russe o scandinave, che fa ornare i nostri ambienti pubblici teatri caffè banche esposizioni con i funebri marmi neri e le glaciali sculture in legno nero d'un restaurant berlinese, o con la pesante vivacità dell'orientalismo moscovita.

E ora di finirla. Il solo paese che per clima e per spirito può dare un'architettura moderna di stile universale è l'Italia. È questo il suo ufficio futuro nelle arti. Tra cinquant'anni l'Italia avrà dato alcuni grandi artisti in pittura scultura letteratura musica architettura che detteranno legge al mondo. L'unica via che conduco ad un rinnovamento radicale dell'architettura è il ritorno alle Necessità.

Quando ho scritto che la formula del dinamismo plastico racchiudeva in sé l'Idealità della nostra epoca intendevo dire che racchiudeva in sé la necessità della nostra epoca. Nella vita moderna NECESSITA' = VELOCITA'

Le nostre opere di pittura di scultura sono fatte di calcolo perché l'emozione scaturisca da una costruzione interna (architettonica) e sfugga l'accidentalità visiva. Quindi volumi dei corpi, i volumi atmosferici, i vuoti e i pieni e la loro definizione esatta matematica, lucente, la precisione dei contorni, i toni decisivi la nudità la crudezza la bianchezza la nerezza nelle nostre opere vivono in virtù di leggi architettoniche dettate da leggi armoniche. La necessità dinamica della vita moderna creerà necessariamente una architettura evolutiva. Questo concetto è già applicato a tutte le costruzioni che rispondano direttamente alle necessità della vita e che per il loro ufficio sono credute fuori dal dominio estetico e sono invece proprio quelle che creano per la necessità della loro origine una emozione estetica veramente viva.

Un ferro chirurgico, una nave, una macchina, una stazione ferroviaria portano nella loro costruzione una necessità di vita che crea un insieme di vuoti e di pieni di linee e di piani di equilibri e di equazioni attraverso il quale scaturisce una nuova emozione architettonica. Nessun ingegnere navale o inventore meccanico penserebbe mai a sacrificare una anche minima potenzialità della propria costruzione per lasciare il posto ad una decorazione o ad una qualsiasi preoccupazione estetica culturale. Nel magnifico sviluppo della meccanica constatiamo anzi il contrario.

Le navi, le automobili, le stazioni ferroviarie tanto più hanno acquistato di espressione estetica quanto più hanno subordinato la loro costruzione architettonica alla necessità dei bisogni cui erano destinate. Alle grandi tettoie ferroviarie che erano lontanamente legate al grandioso della navata della cattedrale subentrano le pensiline sufficienti e necessarie al treno in arrivo e in partenza. Le alberature gli alti fumaioli che legavano la nave alla pianta a fiore, cioè all'irregolare naturale sono scomparsi per lasciare il posto ad un insieme necessario: tagliente piatto ellissoidale penetrante destinato ad evitare attriti. Le automobili diminuite le dimensioni che le legavano al cocchio e alla diligenza per sviluppare il motore radere il suolo e filare come proiettili. Verrà un tempo in cui le macchine dell'aria non imiteranno più l'uccello e il pesce per avvicinarsi sempre più a forme dettate di necessità di stabilità di velocità.

Questi procedimenti così profondamente educativi che ci offre la meccanica sono completamente trascurati nell'arte edilizia nell'abitazione nelle strade ecc. La preoccupazione estetica la cultura, mentre tutte le forme della vita e dell'arte si allontanano dal disordinato dal caotico naturale per avviarsi verso un ordine prestabilito verso il cerebrale, impediscono ogni innovazione. Si ha un concetto sacro della colonna e del capitello della cornice. Un concetto sacro della materia marmo bronzo legno un concetto sacro della decorazione. Un concetto sacro del monumentale, un concetto sacro della statica eterna.

Bisogna che l'architetto butti all'aria tutto e dimentichi d'essere architetto. Torni ad un nuovo fondamentale, che non è l'arcaismo degli egizi, il primitivismo dei contadini, ma è l'architettonico che le condizioni di vita create dalla scienza ci impongono come pura necessità. E' questa che guida infallibilmente l'istinto verso l'espressione estetica. I grandi caseggiati popolari con la loro nudità e la loro semplice decorazione in bianco-pieno e vuoto-nero sono molto più vicini alla realtà della villa o del palazzo borghese.

Nel mio libro sulla Pittura e Scultura futuriste parlavo dei nuovi elementi naturali che la scienza e la meccanica ci hanno dati, in mezzo ai quali viviamo che sono l'essenza della vita moderna. E in questi elementi naturali che si devono scoprire nuove leggi di costruzioni architettoniche.

Non si può parlare di statica e di eternità quando ogni giorno di più cresce la febbre della trasformazione, della rapidità delle comunicazioni, la rapidità delle costruzioni. Tutto questo ci mostra che in architettura ci avviamo verso un'arte rigida leggera mobile. Non progredirà mai finché si avrà la schiavitù tradizionale o per il materiale da costruzione che la nostra moderna rapidità ci fa considerare come pesante ingombrante di lenta lavorazione quindi costoso. Bisogna nobilitare le materie costruttive e rapide per eccellenza (ferro, legno, mattone, cemento armato) mantenendo vive le loro caratteristiche. Queste materie usate in una costruzione con il puro e semplice concetto di economia + utilità + rapidità creano contrasti di tono e di colore preziosissimi. La putrella preservata dal minio può essere verniciata con tutti i bulloni dell'iride. I bulloni creano degli spazi decorativi. L'incontro del rosso-mattone col bianco cemento crea una macchia decorativa. E quindi un errore bestiale il far scomparire dalla costruzione queste materie mascherandole truccandole con intonachi, stucchi, finti marmi e d altre similvogarietà dispendiose inutili.

Noi abbiamo soppresso in pittura e scultura ogni superfluo decorativo ogni preoccupazione estetica per il monumentale e per il solenne tradizionale.

Il dado la piramide il rettangolo come linea generale, in cui si include il fabbricato deve essere soppressa: esse mantengono la neo-architettonica nella immobilità. Tutte le linee devono essere usate in qualsiasi punto e con qualsiasi mezzo. Questa autonomia delle parti componenti l'edificio romperà l'uniformità, creerà l'impressionismo architettonico e da questo potranno scaturire nuove possibilità avvenire. Si otterrà intanto la distruzione della vecchia e inutile simmetria per la quale si sacrifica sempre l'utilità. Gli ambienti di un

edificio devono dare, come un motore, il massimo rendimento. Per la simmetria invece si concedono luce e spazi ad ambienti che non ne hanno bisogno, se ne sacrificano altri necessarissimi alla vita moderna.

Quindi anche la facciata di una casa deve scendere salire scomporsi entrare o sporgere secondo la potenza di necessità degli ambienti che la compongono. E' l'esterno che l'architetto deve sacrificare all'interno come in pittura e in scultura. E poiché l'esterno è sempre un esterno tradizionale, il nuovo esterno che risulterà dal trionfo dell'interno creerà ineluttabilmente la nuova linea architettonica. Abbiamo detto che in pittura porremo lo spettatore al centro del quadro facendolo cioè centro dell'emozione invece che semplice spettatore. Anche l'ambiente architettonico delle città si trasforma in senso avvolgente. Noi viviamo in una spirale di forze architettoniche. Fino a ieri la costruzioneolgeva in senso panoramico successivo. Ad una casa succedeva una casa ad una via un'altra via. Oggi cominciamo ad avere intorno a noi un ambiente architettonico che si sviluppa in tutti i sensi: dai luminosi sotterranei dei grandi magazzini, dai diversi piani di tunnel delle ferrovie metropolitane alla salita gigantesca dei grattanuvole americani.

L'avvenire farà sempre più progredire le possibilità architettoniche in altezza e in profondità. La vita taglierà così la secolare linea orizzontale della superficie terrestre la perpendicolare infinita in altezza e profondità dell'ascensore e le spirali dell'aeroplano o del dirigibile.

Il futuro ci prepara un cielo sconfinato d'armature architettoniche.

Virgilio Marchi

Manifesto dell'architettura futurista dinamica, stato d'animo, drammatica

L'architettura odierna è caratterizzata da un deplorable ibridume di forme, frutto di un rimpasticciamento di prototipi tradizionali e di speculazione volgare.

Gli architetti, sedotti da un "antico" che non sanno comprendere nella sua essenza artistico-vitale e dalla lucida cartografia di riviste straniere, fan sacco di motivi esteriori dalle vecchie chiese e palazzi mascherandosi con la scusa del doveroso rispetto all'ambiente ed alle tradizioni locali.

Il disordinato spettacolo architettonico inscenato oggi nelle grandi zone di rinnovamento delle città, ci nausea profondamente ed oltraggia il nostro amor proprio di popolo creatore. La costruzione fatta di sciocca esteriorità è tanto lontana dal concetto puro dell'architettura da non saper trovare il proprio contenuto in elementi organici indipendenti dalle grazie simpatiche della insulsa decorazione.

La malinconia degli ordini-tipo offrenti il più volgare adattamento a tutte le fabbriche che si voglia, consegna le sorti dell'architettura al basso gusto inconsapevole di rozzi capomastri, impresari e pseudoarchitetti.

Rivendichiamo l'architettura all'arte. Accostiamola ai lirici; pittori, musicisti, poeti, scultori. La comune obiezione per cui le odierne e future esigenze tecniche-economiche si opporrebbero alla creazione di una nuova architettura è falsa. Convinti come siamo che l'architettura dev'essere più vicina alla nostra sensibilità rinnovata, sentiamo tanta poesia nel turbine velocissimo della vita quotidiana, che appunto nelle esigenze pratiche sempre crescenti di questa vita movimentata di novità, troviamo le nuove ispirazioni e le nuove forme. Nessuna arte ha come l'architettura tanti mezzi materiali per sintetizzare in un tutto unico l'insieme più complesso delle nostre emozioni. L'architettura è l'universo. Quindi sicurezza di poter rappresentare mediante ennesime possibilità di mezzi artistico-pratici i nostri stati d'animo e d'impeti interiori. Anche l'architettura si risolve nell'intimo del creatore in uno stato d'animo che per noi s'impone come ricerca dello stile del nostro temperamento lirico. Bisogna rifare la casa dalle prime fondamenta, perché dobbiamo rifare la forma, ossia quell'insieme di volumi, quell'originale disposizione plastica delle masse costruttive adattabili alle esigenze pratiche più urgenti. Iniziamo lo sviluppo del problema con barbaro primitivismo. Chiamiamo in aiuto l'invenzione dei nuovi materiali, la loro leggerezza, la loro adattabilità a svariatissime forme di novità e originalità. Ripetiamo col primo architetto futurista Antonio Sant'Elia (disgraziatamente perduto per il Futurismo, poiché caduto eroicamente sul Carso) che "le moderne invenzioni scientifiche, i nuovi materiali da costruzione e i nuovi calcoli sulla resistenza dei materiali, non si prestano assolutamente alla disciplina degli stili storici".

Rimandiamo al 1° manifesto dell'architettura futurista per quello che riguarda il bisogno e il desiderio vivissimo di igieniche demolizioni e di praticissime risoluzioni in antitesi al culto per le muffe e le lente carbonizzazioni.

Ma se Antonio Sant'Elia si valeva di un tradizionale parallelepipedismo noi crediamo ad un'architettura più nostra e più spiritualmente nuova. Bisogna uscire dalla statica verticale e orizzontale della vecchia costruzione, cercando il movimento plastico attraverso l'impulso dinamico delle curve dei piani di rivoluzione, delle linee forze, degli assiemi composti come sintesi di movimenti astratti semplici e complessi. Rientreremo così più intimamente nel concetto informatore dei poeti, pittori, scultori, musicisti futuristi.

Le novità uscenti dallo sfruttamento di elementi ci porteranno ad uno stile di movimento nel quale l'apparente dinamismo sarà inteso anzitutto come forza e volontà interiore dell'artista, percepita attraverso le forze intime della materia da simpatizzare immediatamente col problema degli equilibri statici.

Ricerca dello staticismo di questo dinamismo. Un comunissimo esempio: la verticalità dell'asse nella scala a chiocciola rispetto all'angolismo penetrante dei gradini e all'elicoide vorticoso della ringhiera. Lo stile di questa architettura sarà dunque basato su questa ricerca: dare ai diversi elementi della costruzione forme o meglio deformazioni o meglio ancora esaltazioni formali, che seguano lo sforzo interiore delle componenti e dei momenti meccanici dei materiali.

Avremo un'architettura oltremodo suggestiva col suo centro estetico nel dramma delle proprie forze. Architettura drammatica. Intuizione costruttiva atto primo della creazione. Conciliazione del comodo pratico con la lirica di un dramma energetico chiesto all'ingegneria pura. Non avremo scrupoli a decorare le nostre fabbriche audaci di strutture e di spazi, con le formule le traiettorie i momenti i segni misteriosi d'un superlativo labirinto di calcoli. La genialità, la riflessione, lo sforzo dell'architetto saranno proiettati da quei segni nei quali la costruzione trova la ragione di essere, la propria vita. Fiducia illimitata in infinite possibilità costruttive avvalorata dal fatto che l'atto tecnico è talmente connaturato con la potenza dell'aspirazione, da assicurare alla nostra volontà la scoperta dei più inauditi e sicuri mezzi costruttivi. In arte tutto si fa.

Antonio Sant'Elia

L'Architettura futurista. Manifesto

Dopo il 700 non è più esistita nessuna architettura. Un balordo miscuglio dei più vari elementi di stile, usato a mascherare lo scheletro della casa moderna, è chiamato architettura moderna. La bellezza nuova del cemento e del ferro vien profanata con la sovrapposizione di carnevalesche incrostazioni decorative, che non sono giustificate né dalle necessità costruttive, né dal nostro gusto, e traggono origine dalle antichità egiziana, indiana o bizantina, e da quello sbalorditivo fiorire di idiozie e di impotenza che prese il nome di neo-classicismo.

In Italia si accolgono codeste ruffianerie architettoniche e, si gabella la rapace incapacità straniera per geniale invenzione, per architettura nuovissima. I giovani architetti italiani (quelli che attingono originalità dalla clandestina compulsazione di pubblicazioni d'arte) sfoggiano i loro talenti nei quartieri nuovi delle nostre città, ove una gioconda insalata di colonnine ogivali di foglione seicentesche, di archi acuti gotici, di pilastri egiziani, di volute rococò, di putti quattrocenteschi, di cariatidi rigonfie, tien luogo, seriamente di stile, ed arieggia con presunzione al monumentale. Il caleidoscopico apparire e riapparire di forme, il moltiplicarsi delle macchine, l'accrescersi quotidiano dei bisogni imposti dalla rapidità delle comunicazioni, dall'agglomeramento degli uomini, dall'igiene e da cento altri fenomeni della vita moderna, non danno alcuna perplessità a codesti sedicenti rinnovatori dell'architettura. Essi perseverano cocciuti con le regole di Vitruvio, del Vignola e del Sansovino e con qualche pubblicazioncella di architettura tedesca alla mano, a ristampare l'immagine dell' "imbecillità secolare sulle nostre città, che dovrebbero essere l'immediata e fedele proiezione di noi stessi.

Così quest'arte espressiva e sintetica è diventata nelle loro mani una vacua esercitazione stilistica, un rimuginamento di formule malamente accozzate a camuffare da edificio moderno il solito bussolotto passatista di mattone e di pietra. Come se noi, accumulatori e generatori di movimento, coi nostri prolungamenti meccanici, col rumore e colla velocità della nostra vita, potessimo vivere nelle stesse case, nelle stesse strade costruite per i loro bisogni dagli uomini di quattro, cinque, sei, secoli fa. Questa è la suprema imbecillità dell'architettura moderna che si ripete per la complicità mercantile delle accademie, domicili coatti dell'intelligenza ove, si costringono i giovani all'onanistica ricopiatura di modelli classici, invece di spalancare la loro mente alla ricerca dei limiti e alla soluzione del nuovo e imperioso problema: la casa e la città futuriste. La casa e la città spiritualmente e materialmente nostre, nelle quali il nostro tumulto possa svolgersi senza parere un grottesco anacronismo.

Il problema dell'architettura futurista non è un problema di rimaneggiamento lineare. Non si tratta di trovare nuove sagome, nuove marginature di finestre e di porte, di sostituire colonne, pilastri, mensole con cariatidi mosconi, rane; non si tratta di lasciare la facciata a

mattone nudo, o di intonacarla, o di rivestirla di pietra, né di determinare differenze formali tra l'edificio nuovo e quello vecchio; ma di crearne di sana pianta la casa futurista, di costruirla con ogni risorsa della scienza e della tecnica, appagando signorilmente ogni esigenza del nostro costume e del nostro spirito calpestando quanto è grottesco, pesante e antitetico con noi (tradizione, stile, estetica, proporzione) determinando nuove forme, nuove linee, una nuova armonia di profili e di volumi, un'architettura che abbia la sua ragione d'essere solo nelle condizioni sociali della vita moderna, e la sua rispondenza come valore estetico nella nostra sensibilità. Quest'architettura non può essere soggetta a nessuna legge di continuità storica. Deve essere nuova come è nuovo il nostro stato d'animo.

L'arte di costruire ha potuto evolversi nel tempo e passare da uno stile all'altro mantenendo inalterati i caratteri generali dell'architettura perché nella storia sono frequenti i mutamenti di moda e quelli determinati dall'avvicinarsi dei convincimenti religiosi e degli ordinamenti politici; ma sono rarissime quelle cause di profondo mutamento nelle condizioni dell'ambiente che scardinano e rinnovano, come la scoperta di leggi naturali, il perfezionamento dei mezzi meccanici, l'uso razionale e scientifico del materiale.

Nella vita moderna il processo di conseguente svolgimento stilistico nell'architettura si arresta. L'architettura si stacca dalla tradizione, si ricomincia da capo per forza.

Il calcolo sulla resistenza dei materiali, l'uso del cemento armato e del ferro escludono l'"architettura" intesa nel senso classico e tradizionale. I materiali moderni da costruzione e le nostre nozioni scientifiche, non si prestano assolutamente alla disciplina degli stili storici e sono la causa principale dell'aspetto grottesco delle costruzioni "alla moda" nelle quali si vorrebbe ottenere dalla leggerezza, dalla snellezza superba della poutrelle e dalla fragilità del cemento armato, la curva pesante dell'arco e l'aspetto massiccio del marmo.

La formidabile antitesi tra il mondo moderno e quello antico è determinata da tutto quello che prima non c'era. Nella nostra vita sono entrati elementi di cui gli antichi non hanno neppure sospettata la possibilità; si sono determinate contingenze materiali e si sono rilevati atteggiamenti dello spirito che si ripercuotono in mille effetti; primo fra tutti la formazione di un nuovo ideale di bellezza ancora oscuro ed embrionale, ma di cui già sente il fascino anche la folla. Abbiamo perduto il senso del monumentale, del pesante, dello statico ed abbiamo arricchita la nostra sensibilità del gusto del leggero, del pratico, dell'effimero e del veloce. Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali, dei palazzi, degli arengari; ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei portici colossali, e i mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutari.

Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte e, la casa futurista simile ad una macchina gigantesca.

Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, divenute inutili, devono essere abolite e

gli ascensori devono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro, senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee e ai suoi rilievi, straordinariamente brutta nella sua meccanica semplicità, alta e larga quanto più è necessario e, non quanto è prescritto dalla legge municipale, deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale non si stenderà più come un soppedaneo al livello delle portinerie ma si sprofonderà nella terra per parecchi piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunti, per i transiti necessari, da passerelle metalliche e da velocissimi tapis roulants. Bisogna abolire il decorativo. Bisogna risolvere il problema dell'architettura futurista non più rubacchiando da fotografie della Cina, della Persia e del Giappone, non più rimbecillendo sulle regole di Vitruvio, ma a colpi di genio, e armati di una esperienza scientifica e tecnica. Tutto deve essere rivoluzionato. Bisogna sfruttare i tetti, utilizzare i sotterranei, diminuire l'importanza delle facciate, trapiantare i problemi del buon gusto dal campo della sagometta, del capitelluccio, del portoncino, in quello più ampio dei grandi aggruppamenti di masse, della vasta disposizione delle piante. Finiamola coll'architettura monumentale funebre commemorativa. Buttiamo all'aria monumenti, marciapiedi, porticati, gradinate, sprofondiamo le strade e le piazze, innalziamo il livello delle città.

IO COMBATTO E DISPREZZO:

- 1.- Tutta la pseudo-architettura d'avanguardia austriaca, ungherese, tedesca e americana*
- 2.- Tutta l'architettura classica, solenne, ieratica, scenografica, decorativa, monumentale, leggiadra, piacevole;*
- 3.- L'imbalsamazione, la ricostruzione, la riproduzione dei monumenti e palazzi antichi;*
- 4.- Le linee perpendicolari e orizzontali, le forme cubiche e piramidali che sono statiche, gravi, opprimenti ed assolutamente fuori dalla nostra nuovissima sensibilità;*
- 5.- L'uso di materiali massicci, voluminosi, duraturi, antiquati, costosi*

E PROCLAMO:

- 1.- Che l'architettura futurista è l'architettura del calcolo, dell'audacia temeraria e della semplicità: l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati al legno, alla pietra e al mattone cime permettono di ottenere il*

massimo della elasticità e della leggerezza .

2.- Che l'architettura futurista non è per questo un'arida combinazione di praticità e di utilità ma rimane arte, cioè sintesi, espressione;

3.- Che le linee oblique e quelle ellittiche sono dinamiche, per la loro stessa natura hanno una potenza emotiva mille volte superiore a quella delle perpendicolari e delle orizzontali, e che non vi può essere un'architettura dinamicamente integratrice all'infuori di esse;

4.- Che la decorazione, come qualche cosa di sovrapposto all'architettura, un assurdo, e che soltanto dall'uso e dalla disposizione originale del materiale greggio o nudo o violentemente colorato, dipende il valore decorativo dell'architettura futurista.

5.- Che, come gli antichi trassero l'ispirazione dell'arte dagli elementi della natura, noi – materialmente e spiritualmente artificiali dobbiamo trovare quell'ispirazione negli elementi del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato, di cui l'architettura deve essere la più bella espressione, la sintesi più completa, l'integrazione artistica più efficace;

6.- L'architettura come arte di disporre le forme degli edifici secondo criteri prestabiliti è finita;

7.- Per architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzarne con libertà e con grande audacia, l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito;

8.- Da un'architettura così concepita non può nascere nessuna abitudine plastica e lineare, perché i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. Le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città. Questo costante rinnovamento dell'ambiente a architettonico contribuirà alla vittoria del Futurismo, come già si afferma con le Parole in libertà, il Dinamismo plastico, la Musica senza quadratura e l'Arte dei rumori, e per il quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista.

ARTE E ARCHITETTURA NELLA SINTESI DE STIJL

Tra gli aspetti che caratterizzano profondamente il Novecento, senza dubbio, occorre registrare la prassi della contaminazione tra le diverse forme di espressione artistica con qualità architettoniche complesse ed eterodosse, estremamente sfuggenti ad un'analisi critica panoramica. Si è trattato per lo più di tentativi basculanti tra due antipodi: l'aspirazione ad una integrazione simbiotica da un lato, che intende dissolvere l'opera nel contesto antropizzato del dimorare con lo sconfinamento dell'arte nell'architettura, e, dall'altro, la restaurazione nel gesto apodittico, di matrice nostalgica, di situazioni spaziali che vedono la trasformazione dell'opera in un'installazione con lo sconfinamento dell'architettura in arte.

Nella forbice che separa le due diverse proposte si situano poi le varie e diverse esperienze delle ricerche artistiche contemporanee riconosciute con la felice, problematica, formula di arte/ambiente. In effetti, per tutto l'arco del Novecento, la domanda sulla relazione ambientale si è imposta all'attenzione delle avanguardie artistiche con forza radicale sull'onda, si direbbe, dell'idolatria del nuovo che si viene progressivamente sostituendo alla fiducia nel giudizio della posterità imponendosi nello sforzo illusorio di superare ciò che per definizione è perituro, vale a dire la suggestione, con tutto ciò che essa implica, del nuovo.

Tra le molte e diverse sperimentazioni di questa volontà di estensione dell'opera d'arte al contesto dell'ambiente antropico, si segnala, per intensità e consapevolezza, la sintesi cromoplastica proposta da De Stijl, e meglio documentata da Theo van Doesburg, che qui si intende assumere a figura e metafora delle teorie di estetizzazione del mondo.

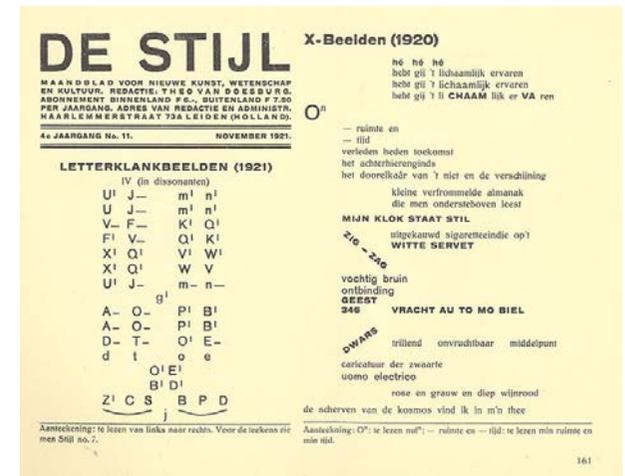
Tra rigore astratto e impegno di riforma artistica, il movimento del



*Theo van Doesburg, 1924, by Lucia Moholy
Immagine tratta da: Magdalena Droste,
"BAUHAUS, 1919-1933 –
Bauhaus Archive"
Taschen 2006, pag. 57*

neoplasticismo olandese, l'intraducibile NieuweBeelding, viene pensato e poi condotto, tra la fine degli anni dieci e il principio dei trenta del Novecento, da un outsider della cultura delle avanguardie artistiche: Christiaan Emil Marie Kúpper, meglio noto come Theo van Doesburg (critico e pittore), alias I.K. Bonset (poeta dada), alias Aldo Camini (scrittore futurista).

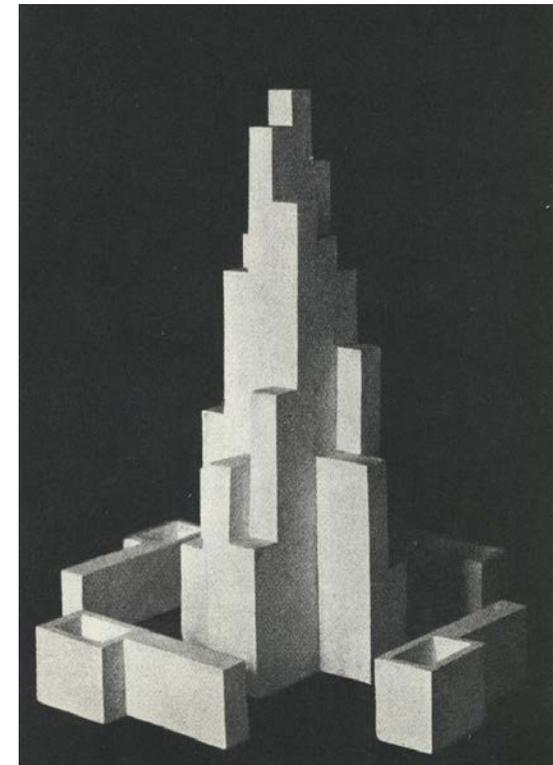
Il neoplasticismo si forma nell'Olanda neutrale della prima guerra mondiale, intorno a un selezionato manipolo di artisti e architetti, senza tuttavia aspirare ad una organizzazione strutturata del gruppo. La divulgazione delle linee guida viene affidata di fatto alla rivista "De Stijl", dal 1911 al 1931 pubblicata e diretta dalla figura prismatica di van Doesburg. È intorno a van Doesburg, infatti, e alla forza del suo carisma, che si raccolgono i primi collaboratori di "De Stijl", non senza aver dovuto superare forti resistenze. È van Doesburg l'anima della rivista: è lui il direttore, il redattore, è lui a scegliere i collaboratori ed è ancora una volta lui a farsi promotore dei fitti contatti con l'estero. L'ansia di controllo lo spingerà a firmare interamente alcuni numeri della rivista. Non è di poco conto, per comprendere gli sviluppi effettivi di "De Stijl", conoscere la natura intima e profonda del movimento, frequentato da figure di indubbia personalità le quali contribuiscono a conferire al movimento un tratto fortemente individuale. L'irregolarità e la discontinuità di personaggi che solo talvolta espongono insieme in mostre collettive, contribuiscono a orientare la rivista in senso prevalentemente individuale. Se dunque "De Stijl" è spazio, fisico e virtuale, di aggregazione, "Lo stile" è utopia cui tendere, è l'assoluto etico-formale che si fa dettato di ricerca: sulle pagine firmate nel 1918 da van Doesburg si legge: "Il fine della natura è l'uomo, il fine dell'uomo è lo stile". Il gruppo olandese sarà il più radicale, tra i movimenti d'avanguardia, nell'operare la riduzione del segno artistico a puro segno astratto in nome del NieuweBeelding, vale a dire, di una "nuova configurazione" estetica del reale.



Rivista De Stijl, n. 11 - novembre 1921
 Immagine tratta da: <http://goo.gl/YNqDN>

A interpretarne il paradigma nelle sue declinazioni più ortodosse sarà Piet Mondrian: l'ascetico purismo formale fa di lui l'interprete più rigoroso del neoplasticismo. Il tragico senso di vanità che deriva dalla definitiva perdita di una originaria e aurea condizione di conciliazione tra l'individuo e l'universo deve trovare soluzione, nella prospettiva enucleata da Mondrian e in generale dal neoplasticismo, nella morte dell'arte, ovvero, nell'estetizzazione dell'ambiente, con la sublimazione dell'arte nell'arte della vita metropolitana. All'artista spetta il compito di preconizzare con immagini, il processo di tale trasformazione. L'artista si deve perciò limitare alla trasposizione in puri segni primari, a cui va ricondotto il linguaggio, per azionare le tensioni generatrici del tragico attraverso equilibri di ortogonali che rinviano, sul piano plastico, al dualismo universale orizzontale/verticale, sul piano cromatico, al dualismo tra colore puro (rosso, blu, giallo) e di non-colore (bianco, grigio, nero). Molti, come è noto, sono gli epigoni che a vario titolo possono essere ricondotti all'esperienza del neoplasticismo, tuttavia occorre rilevare che risulta piuttosto difficoltoso rinvenire una metodica progettuale condivisa tra coloro che si riconoscono in "De Stijl", se non per estrapolazioni da opere di singolare emergenza, strettamente implicate con le poetiche individuali e per questo stesso motivo, slittate rispetto alla teorizzazione, ancorché alla definizione in canone. E perciò è ancora una volta a Theo van Doesburg che occorre guardare per cavarne la sintesi più acutamente lucida sulle ricerche cromoplastiche di De Stijl orientate alla suprema e ultima sintesi delle arti nell'architettura.

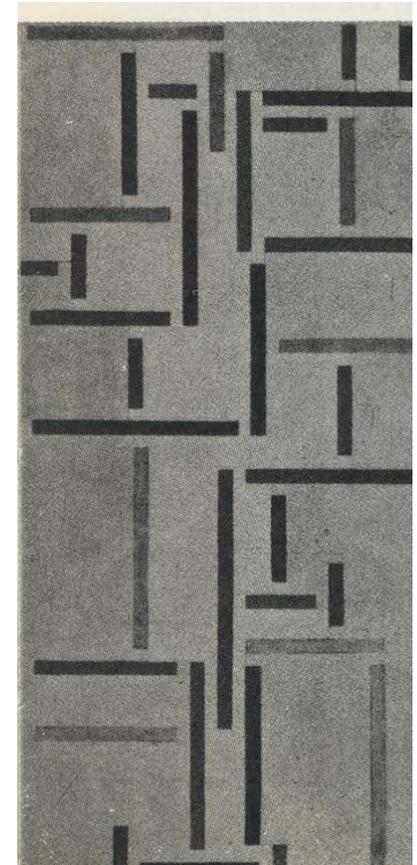
Nel 1917 van Doesburg porta a termine la stesura del suo testo più importante, avviato nel 1915, pubblicato in olandese nel 1919 e in edizione tedesca nel 1925, con il titolo *Principi della nuova arte plastica*, nella collana dei



*Theo van Doesburg
Monumento in cemento armato a
Leemwarden(1916)
Plastico riconsutrito nel 1968.
Immagine tratta da: <http://goo.gl/qkr6Q>*

Bauhausbücher che portava la firma del Bauhaus. Nel 1917, perciò, il corpus teorico di van Doesburg può considerarsi compiuto, come si riscontra in un passaggio del Grundbegriffe: *“Tutte le arti hanno lo stesso contenuto. L'esperienza estetica si esprime in rapporti. Tali rapporti si manifestano all'interno dei mezzi di espressione puri di ogni forma d'arte. Il mezzo d'espressione puro della pittura è colore (positivo) e non-colore (negativo). Il pittore esprime la sua esperienza estetica attraverso il rapporto tra piani colorati e piani non colorati. Il mezzo d'espressione puro dell'architettura è: piano, massa (positivo) e spazio (negativo). L'architetto esprime la sua esperienza estetica attraverso il rapporto tra piani e masse con spazi interni e spazio esterno. 'Dare forma' significa essenzialmente: equilibrare il positivo e il negativo per raggiungere un'esatta unità armonica. Tra l'espressione sensoriale e l'esperienza estetica si verifica una trasfigurazione. Il fenomeno naturale si ricostruisce in accenti estetici che conferiscono all'oggetto un nuovo modo di essere. Il valore di un'opera d'arte dipende dal grado di precisione degli accenti. Quando l'esperienza estetica è espressa direttamente attraverso il mezzo 'formativo' proprio dell'arte in questione, l'espressione è di tipo esatto. L'opera d'arte (veramente esatta) è una metafora dell'universo ottenuta con mezzi artistici. Il fine dell'artista: creare un'armonia 'formativa', rendere la verità come bellezza”*.

Gli anni compresi tra il 1917 e il 1920 sono caratterizzati per van Doesburg, per quanto riguarda la produzione pittorica, dalla ricerca di un'assoluta esattezza, comparabile, nel metodo, agli studi di Mondrian. Si tratta di “restituzioni estetiche”, in altri termini, di traduzioni, anche didattiche, da un sistema linguistico basato sulla natura e i suoi codici, ad uno basato sull'astrazione. In parallelo prendono avvio le sperimentazioni di van Doesburg nell'ambito delle arti applicate: progetta vetrate, prova soluzioni di colore per alcuni edifici, si



Pittura di Theo van Doesburg
 “Composizione XVIII” (1920)
 Si noti l'analogia tra la composizione
 e le planimetrie delle opere europee
 di Mies van der Rohe.
 Immagine tratta da: <http://goo.gl/UEoFB>

occupa di tipografia. Tenta anche, sia pur con scarsi e maldestri risultati, un processo di compenetrazione monumentale fra le arti da attivare in collaborazione con gli architetti. Di fatto il tentativo rappresenta un primo sforzo per mettere in dialogo il linguaggio – e le esigenze pratico-logistiche – dell'architetto con quelle del pittore e del decoratore proponendo un coordinamento tra figure diverse che condividono la riuscita di un progetto monumentale nella sue diverse e complesse articolazioni. In particolare, egli rivendica il ruolo spaziale del colore, polarizzando verso posizioni radicali le concezioni di van derLeck, da tempo attento all'applicazione del colore in architettura.

In quegli stessi anni il gruppo originario di De Stijl si sbriciola, ma van Doesburg assicura continuità alla rivista e al gruppo. E per trovare nuove energie e altri compagni, nel 1921 si trasferisce in Germania. Il distacco dall'Olanda, nella quale per altro stava assistendo ad un progressivo isolamento, matura verso la fine del 1920 quando riceve da Gropius l'invito a visitare il Bauhaus. Matura così l'ambizione a ricevere riconoscimento internazionale alle esperienze maturate in Olanda. Gli anni che vanno dal 1920 al 1924 sono caratterizzati da un'attività intensa di organizzatore culturale e spesso agitatore, come nello stile dei più effervescenti esponenti dell'avanguardia europea. Gli anni di Weimar lo portano alla ribalta internazionale. Tornerà in Olanda con una tournée dada per poi trasferirsi definitivamente a Parigi dove realizza con Rosenberg una mostra di progetti – elaborati nel 1923 con Cornelis van Eesteren, uno dei maestri dell'architettura e dell'urbanistica olandese – di grandissimo richiamo.

L'opzione di Weimar, la città del primo Bauhaus, rispetto a Berlino, è significativa del rapporto che van Doesburg tenta con le avanguardie tedesche. Weimar non è la grande metropoli ma una cittadella espressione di quella

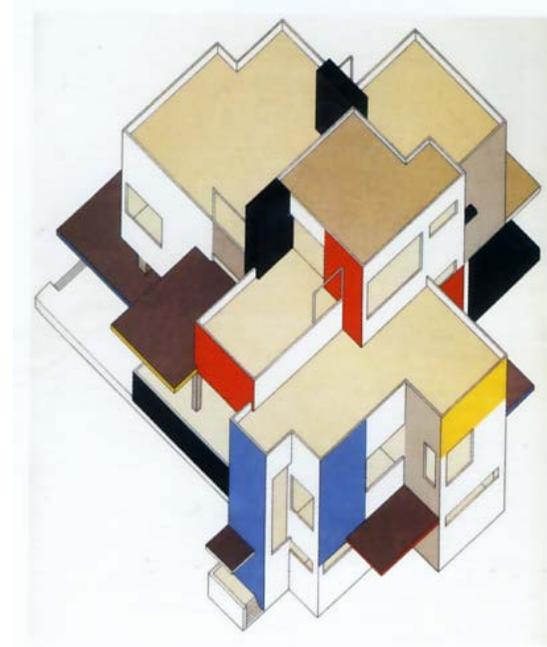


*Théo van Doesburg (destra) e C. van Eesteren (sinistra) nel loro studio di Parigi. (1923)
The Hague, Netherlands, Institute for Art History (inv.nr. 5302)*

stessa Kultur scelta da Gropius. Nella situazione interna al Bauhaus van Doesburg intravede lo spazio per accreditarsi come grande demiurgo delle sorti della scuola ormai in crisi. Di fatto la sua presenza a Weimar nel 1921 e nell'anno seguente catalizza posizioni contrastanti ben delineate all'interno del gruppo sottolineate dal fatto che all'interno del Bauhaus van Doesburg fatica a trovare una propria collocazione. E nel 1922, quando organizza a Weimar i corsi De Stijl, il programma si apre in dichiarato antagonismo con il Bauhaus. Due sono i livelli di articolazione dei corsi: un primo livello è dedicato all'“Esposizione dei principi di un nuovo e radicale processo creativo, sviluppati fin dal 1916 da De Stijl (Corso A)”, un secondo all'“Approccio alla costruzione dell'opera d'arte totale, con questi principi plastici come punti di partenza (Corso B)”.

Tuttavia, come ampiamente trattato nel capitolo successivo, l'esperienza di van Doesburg al Bauhaus si concluderà con la sua esclusione dai successivi corsi della scuola di Weimar per i fortissimi dissapori che si verranno a creare per causa delle intransigenti posizioni del teorico olandese. Lo scontro con la direzione e gli insegnanti di estrazione culturale ancora fermamente posizionata su concetti legati all'espressionismo, corrente detestata da van Doesburg per le innegabili connotazioni non razionali dei dettami assertiti, porteranno il teorico di de Stijl ad allontanarsi dalla Germania. In ogni caso l'eredità lasciata sarà di così rilevante caratura da dettare, senz'ombra di dubbio, la struttura grammaticale del lessico della nuova architettura che uscirà dalle mani e dal pensiero dei maestri ed allievi della scuola più importante del Movimento Moderno.

Con il trasferimento a Parigi, e il distacco dalla Germania, comincia una nuova fase. Nel 1923 vedranno la luce le “contro-costruzioni”, architetture progettate con Cor van Eesteren come modelli esemplari, costruzioni di colore nella quarta



*Theo van Doesburg – Cornelis van Eesteren
Proiezione assonometrica, 1922-1923
Matita, gouache e collage su carta, 56x56 cm
Rotterdam, Nederland Architecture Institute
Immagine tratta da: Germano Celant*

*“Arti & Architettura 1900/1908 - scultura,
pittura, fotografia, design e architettura:
un secolo di progetti creativi”
Skira Editore, 2004
Pag. 212*

dimensione dello spazio-tempo, in altri termini, opere che derivano da tali presupposti. Il modello diventa, esattamente come il dato di natura, lo spunto estetico, il movente da cui estrapolare la trasfigurazione. La “contro-costruzione” consiste in una ri-costruzione astratta, ovvero della trasfigurazione pittorica delle assonometrie proposte da van Eesteren destinate a configurarsi come “crono plastica architettonica”. E’ così che prende corpo la prospettiva di sintesi delle arti annunciata da van Doesburg nel 1916. Nelle “contro-composizioni”, come del resto in tutta la produzione del NieuweBeelding, le superfici geometricamente non concluse sui bordi, alludono, là dove sono resecate dalla fine della tela, alla propria proiezione concettuale oltre lo spazio del quadro. Sono i confini a catalizzare una significativa ambiguità: il dipinto accoglie un frammento dell'ordine invisibile ma reale, poiché è rappresentabile, del mondo; al contempo, esprime una volontà ordinatrice di fronte a un mondo che appare come frammentario e caotico. Nel 1928, con il rifacimento degli interni dell'Aubette a Strasburgo, in collaborazione con Hans e Sophie Arp, la sua prova più alta di cromoplastica architettonica. L'intervento si traduce in uno straordinario fuori-scala ambientale cromaticamente esaltante. L'Aubette riassume e mette silenziosamente in mostra un'autobiografia artistica: quella di van Doesburg. L'esperienza “monumentale” qui diviene citazione, auto rappresentazione del proprio universo interiore.

È un ulteriore gradino verso il primordio, ma anche verso un'ipotesi di “scienza” del segno pittorico, attraverso il ricorso ossessivo a una forma geometrica fondamentale, il quadrato, e a formule matematiche elementari.

L'idea trascendentale della morte dell'arte nell'estetizzazione dell'ambiente trova in van Doesburg un capitolo essenziale nell'economia delle relazioni tra arte e architettura nel Novecento.



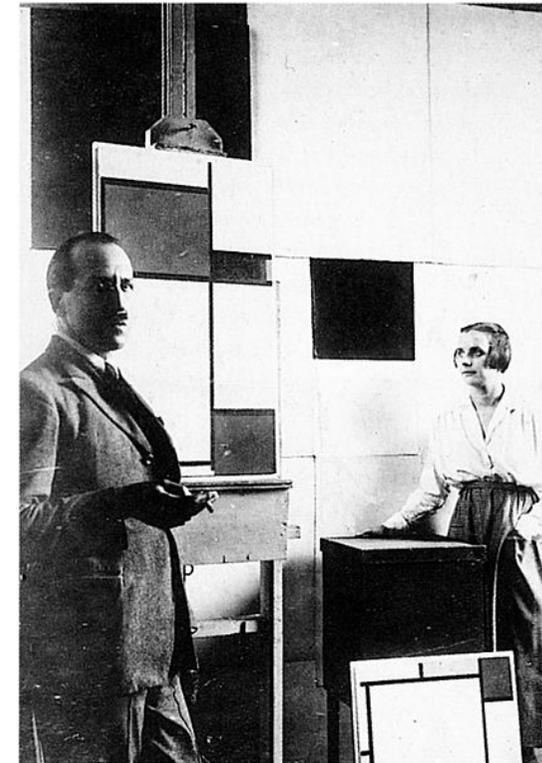
*Theo van Doesburg – Cornelis van Eesteren
Progetto per l'Università di Amsterdam sud, soluzione
cromatica per l'atrio, 1922-1923
Matita, gouache e collage su carta, 64x146 cm
Immagine tratta da: Germano Celant
Op.cit. Pag. 212*

Piet Mondrian

*La realizzazione del neoplasticismo nel lontano futuro e nell'architettura di oggi
(L'architettura concepita come il nostro ambiente totale [non naturale])*

MANIFESTO

Vediamo l'architettura trapassare gradualmente nella costruzione: l'artigianato artistico dissolversi man mano nella "produzione industriale"; la "scultura è diventata principalmente "decorazione" oppure si risolve in oggetti di lusso e d'uso; il "teatro" è soppiantato dal cinema e dal music-hall, la "musica" dalla musica da ballo. dal grammofono: la "pittura" dal cinema. dalla fotografia, dalla riproduzione e così via. La "letteratura" era già passata in gran parte, per la sua stessa natura, all'uso pratico" (scienza, giornalismo. ecc.) e questa situazione si accentuerà ancor più col tempo. Come "poesia", essa diventa ogni giorno più ridicola. Nonostante tutto ciò, le arti continuano e cercano di rinnovarsi. Ma la via che conduce al rinnovamento consiste nella loro distruzione. Evolversi significa rompere con la tradizione. L'arte (nel senso tradizionale) va perdendosi sempre più: essa si è già perduta nella pittura (nella forma del neoplasticismo). Nello stesso tempo la vita esteriore sta diventando più piena e più varia. I mezzi di quest'evoluzione sono i traffici rapidi, lo sport, la produzione e riproduzione meccaniche, ecc. Si avverte la limitazione di una "vita" spesa nella creazione artistica, mentre il mondo intero va avanti attorno a noi. La vita richiede sempre più la nostra attenzione, ma rimane prevalentemente materiale, L'arte "si volgarizza" sempre più. L'"opera d'arte" viene vista come un valore materiale che scende sempre più in basso se non viene sostenuto dal commercio. La società si oppone sempre più alla vita intellettuale e sentimentale, oppure la pone al suo servizio. Così la società si oppone anche all'arte. Eppure la sua prospettiva prevalentemente fisica non può vedere nel cammino della vita e dell'arte nient'altro che degenerazione, benché la vita del sentimento sia ora la sua



*Piet Mondrian and Pétro (Nelly) van Doesburg
nello studio di Rue duDépart, Parigi (1923).
Fotografia pubblicata in: De Stijl, vol. VI, nr. 6/7 (1924):
p. 86
tratta da: <http://goo.gl/NKAES>*

fortuna. l'intelletto la sua forza. l'opera d'arte la sua espressione ideale. L'ambiente come la vita ci appaiono poveri nel loro stato di incompletezza e nella loro arida necessità. L'arte diventa così un'evasione. La bellezza e l'armonia vengono cercate nell'arte perché mancano nella nostra vita e nel nostro ambiente. Così la bellezza e l'armonia sono diventate un "ideale" irraggiungibile :in quanto arte" sono separate dalla vita e dall'ambiente. L'io fu libero così di dedicarsi al gioco della fantasia e di indugiare nell'introspezione nel piacere dell'autoriproduzione: nel creare una bellezza a propria immagine. La vita reale così come la vera bellezza furono perdute di vista. Tutto ciò fu inevitabile. Così l'arte e la vita si resero indipendenti l'una dall'altra. Il tempo è evoluzione, nonostante che l'io veda anche in questa un "ideale", come tale irraggiungibile. La massa deplora oggi la decadenza dell'arte, pur essendo proprio essa a opprimerla. Il fisico domina o cerca di dominare sull'intera sua essenza: si oppone all'inevitabile evoluzione, benché spesso sia esso stesso a realizzarla. Nondimeno, sia l'arte sia la realtà attorno a noi possono vedere nella situazione attuale l'avvento di una nuova vita, della definitiva liberazione dell'uomo. Benché infatti l'arte nasca da un lato dalla fioritura del suo essere prevalentemente fisico (il "sentimento"), essa è dall'altro (in fondo) solo un'espressione plastica dell'armonia. In quanto prodotto del tragico della vita conseguente al dominio del fisico (del naturale) in noi e attorno a noi l'arte esprime lo stato ancora imperfetto del nostro "essere" più profondo. L'arte (nella forma ma nell'intuizione) cerca di colmare l'abisso finora invalicabile che la divide dalla materia come natura: di trasformare la disarmonia in armonia. La libertà dell'arte "permette" la realizzazione dell'armonia benché l'essere prevalentemente fisico non possa esprimere. O raggiungere direttamente la pura armonia. L'evoluzione dell'arte consiste difatto nel raggiungimento della pura espressione plastica dell'armonia: solo esteriormente l'arte appare un'espressione ridotta (nel tempo) del



Rogi André (Rosa Klein), Mondrian, 1937
Edition of 1982, 51 x 41 cm
Gift of Mme Renée Beslon-Degottex 1982 - AM
1982-307
Centre Pompidou, Parigi
Immagine tratta da:
<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-mondrian/ENS-mondrian-en.html>

sentimento individuale. Così l'arte è nello stesso tempo l'espressione plastica e un mezzo (involontario) dell'evoluzione materiale: il raggiungimento di un equilibrio fra natura e non-natura, in noi e attorno a noi. L'arte rimarrà espressione plastica e mezzo di espressione fino al raggiungimento di quest'equilibrio (relativo). Allora il suo scopo sarà raggiunto e l'armonia sarà realizzata nell'esteriorità attorno a noi come pure nella nostra vita esteriore. Il dominio del tragico della vita sarà allora al suo termine. L'artista perviene allora a una completa umanità. Simile a lui è il "non artista", che è altrettanto impregnato di bellezza. L'inclinazione innata spingerà l'uno a un'attività in campo estetico, l'altro alle scienze, un terzo ad altre attività altrettante "professioni specialistiche" che sono parti equivalenti del tutto. L'arte della costruzione, la scultura, la pittura e le arti minori si fonderanno nell'architettura, ossia nel nostro ambiente. Le arti meno "materiali" si realizzeranno nella 'vita'. La musica (come "arte") finirà: la bellezza dei suoni attorno a noi - purificata, ordinata e condotta a una (nuova) armonia - sarà allora soddisfacente. Anche la letteratura come "arte" non avrà più alcuna ragione di esistere. Essa diventerà utilità e bellezza senza bisogno di Qualcosa in più (senza bisogno di un rivestimento lirico). Il teatro, l'arte della danza ecc. scompariranno insieme al dominio del tragico e dell'"espressione" armonica: il movimento stesso della vita sarà allora armonico. Eppure in quest'immagine del futuro non c'è alcun irrigidimento della vita, al contrario. La bellezza non può perdere nulla dal suo approfondimento, Essa sarà soltanto un'altra bellezza, diversa da quella a noi nota, difficile da comprendersi, impossibile da descriversi. La stessa "opera d'arte" neoplastica (che è ancora più o meno individuale) esprime ancora imperfettamente questa sua propria realizzazione. Essa non riesce infatti a esprimere direttamente la libertà e la pienezza della vita futura. Il concetto neoplastico, nella sua realizzazione futura, andrà molto oltre l'arte. Come la figura umana non può essere irrigidita se non dagli abiti, ci sono



Salon de madam, Bauhaus, Dessau, 1927
Immagine tratta da: Germano Celant, op. cit. pag. 204

Un procedimento analogo a quello seguito da Theo van Doesburg nell'Aubette di Strasburgo coinvolge pareti, pavimento e soffitto.

Il processo di annullamento dell'individualità degli elementi coincide con l'azzeramento di loro significato intrinseco. Il letto, la porta, la finestra o il tappeto non sono più tali, cioè non è più il loro significato funzionale a costituirne la lettura primaria nella composizione dell'insieme.

particolari che non consentono la più estrema intensificazione. Ogni tentativo di forzare tale intensificazione condurrebbe a un irrigidimento. Nell'architettura moderna, ad esempio, un servizio di vasellame non richiede forme specificamente prismatiche: una forma precisamente tonda (lesa) è qui ben indicata. Questi particolari saranno annullati automaticamente nella compiutezza e nella forza della realtà. Tali oggetti d'uso devono del resto circondarci solo quando vengono "usati". La semplicità renderà tutte più convenienti. Ciò avverrà automaticamente, attraverso la ricerca di efficienza nella lavorazione della materia (macchine, mezzi di trasporto, ecc). L'uomo sarà allora libero. La fatica rende schiavi. Egli sarà allora libero (interiormente ed esteriormente) anche nei confronti dell'ambiente. Dal confronto fra l'esteriorità, più compiuta, e l'interiorità più semplice, scaturisce l'armonia. L'armonia è intesa qui come attività compiuta, non come la quiete agreste della vecchia armonia. Sulla nuova armonia si veda il mio opuscolo *Il neoplasticismo*. Anche nel lontano futuro la vita perfetta non sarà resa impossibile dal carattere retrogrado delle masse? Queste non hanno alcuna importanza nei confronti dell'evoluzione, la quale continua e della quale sola noi dobbiamo tener conto. Nel corso dei secoli l'arte fu il surrogato che conciliò l'essere dell'uomo con la sua vita esteriore. La bellezza "raffigurata" conservò la fede dell'uomo nell'esistenza di una bellezza "reale", la bellezza poté essere sperimentata visivamente, anche se in un modo limitato e in un ambito limitato. Mentre la "fede" richiede un'astrazione sovrumana al fine di vivere nell'armonia, e la scienza può produrre soltanto un'armonia intellettuale. l'arte ci consente di sperimentare l'armonia con tutto il nostro essere. Essa può compenetrarci di bellezza a tal punto che questa finisce col diventare una cosa sola con noi. Allora realizziamo la bellezza in ogni cosa: l'esteriorità che ci circonda perviene a una reazione equivalente con l'essere dell'uomo, [...]



Piet Mondrian
progetto di stanza della signora B. a Dresda
Immagine tratta da: <http://goo.gl/HUJmo>

Ma anche l'architettura neoplastica "come opera d'arte" può essere realizzata solo sotto certe condizioni. Essa richiede, oltre alla libertà, anche una preparazione. Questa preparazione non può essere realizzata nel modo di costruire abituale. Se i fondatori del neoplasticismo dovettero fare grandi sacrifici prima di riuscire a esprimere pienamente la "nuova" plastica nella pittura, la realizzazione di questa nell'architettura generale di oggi rimane quasi impossibile. L'esecuzione in cui ogni particolare deve essere inventato e risolto è troppo costosa o impossibile nelle circostanze attuali. Una libertà assoluta di continua ricerca è necessaria perché un'arte possa essere portata al suo culmine. In che modo una tale impresa può essere possibile nella costruzione attuale, con tutti i suoi molteplici legami, in questa società? Per realizzare l'idea neoplastica devono esserci innanzi tutto la volontà e il potere, È necessaria la fondazione di una scuola per far fronte a tutte le esigenze di ricerca. Si richiede inoltre un laboratorio tecnico, appositamente progettato. In verità la cosa non è affatto impossibile: laboratori del genere esistono già oggi ma sono accademici, e sono superflui in quanto si limitano a riprodurre ciò che esiste. Oggi l'architetto deve costruire un'"opera d'arte" più o meno in fretta e con restrizioni più o meno grandi: l'unica preparazione che gli è consentita è quella che può realizzare su un foglio di carta. In che modo potrà risolvere a priori tutte le nuove possibilità? Un plastico in gesso non fornisce una preparazione sufficiente per un interno: ma non c'è né tempo né denaro per realizzare un modello in scala maggiore in metallo o in legno. Il tempo renderà però possibile ciò che già oggi si dovrebbe poter realizzare. Ricerche lunghe e varie creeranno infine l'opera d'arte completamente neoplastica in architettura. Oggi "la costruzione" e "la decorazione" quali sono praticate abitualmente rappresentano un compromesso fra "destinazione" e "idea estetica" o "plastica": è questo un fatto dovuto unicamente alle circostanze. Per le ragioni che abbiamo menzionato sopra, i due aspetti devono



*Piet Mondrian
progetto di stanza della signora B. a Dresda
Immagini tratte da: <http://goo.gl/HUjmo>*

infatti essere uniti, Utilità e bellezza si purificano reciprocamente in architettura. Perciò l'architettura, nonostante i suoi molti limiti, ha potuto essere nel corso dei secoli il primo veicolo dello "stile". Di necessità (a causa dei legami con i materiali, con la tecnica, con la finalità e con l'utilità) essa non fu mai il terreno più propizio per l'espressione del "sentimento". Perciò essa conservò una maggiore oggettività (nota come 'monumentalità'). D'altra parte, proprio per questa ragione non poté evolversi con la stessa rapidità delle arti più libere. Certo l'utilità e la finalità modificano la bellezza in architettura. C'è pertanto differenza fra la bellezza di una fabbrica e quella di una casa d'abitazione. Utilità e finalità possono anche limitare la bellezza: alcuni oggetti d'uso (per esempio equipaggiamenti, macchine ecc. in una fabbrica, le ruote di una vettura) possono richiedere una forma tonda, benché quella "retta" rappresenti l'espressione più profonda della bellezza, La forma tonda è perlopiù il cerchio puro, che è lontano dal capriccio naturale. L'architettura vera e propria potrà però sempre dominare il tutto, anche se una certa "relatività" continuerà a sussistere sempre, Il concetto, profondamente radicato, che l'architettura debba esprimersi con la "plastica" tridimensionale è la ragione per cui si pensa che l'espressione plastica "piana" del neoplasticismo non possa essere applicata all'architettura. Che l'architettura sia espressione morfoplastica è però una concezione tradizionale. È questa la visione (prospettica) del passato. Nella concezione neoplastica essa è abolita (si veda il mio opuscolo il neoplasticismo). La nuova visione (ancor prima del neoplasticismo) non procede da un punto di vista determinato: essa pone il suo punto di vista ovunque e non è limitata in nessun punto. Essa lo pone non limitato dallo spazio o dal tempo (in accordo con la teoria della relatività). In pratica lo pone dinanzi al piano (la possibilità estrema dell'approfondimento della rappresentazione plastica). Essa vede pertanto l'architettura come una molteplicità di piani: di nuovo il piano. Questa molteplicità si compone dunque

(astrattamente) in una immagine piana. La pratica richiede nello stesso tempo una soluzione estetico-visuale ancora relativa, attraverso composizione, ecc., a causa della relatività del nostro spostamento fisico. Per essere una rappresentazione plastica in piano in questo modo, l'architettura neoplastica ha bisogno di colore, senza il quale il piano non è per noi una realtà viva. C'è bisogno del colore anche per togliere alla materia il suo aspetto naturale: il colore primario puro, piano, ben determinato (nettamente delimitato, non sfumato) o colore fondamentale del neoplasticismo insieme al suo opposto, il non-colore (bianco, nero e grigio). Il colore è sostenuto dall'architettura oppure la abolisce, a seconda di ciò che si richiede. Il colore si estende all'intera architettura, agli oggetti d'uso (mobili ecc.) ecc. ecc. Così, nel complesso, l'una cosa viene abolita dall'altra. Ma così ci si viene anche a trovare in conflitto con la concezione tradizionale della "purezza costruttiva". È ancora viva l'idea che la costruzione debba essere "Sottolineata". La tecnica recente ha però inferto a questa nozione un serio colpo. Ciò che poteva essere difeso ad esempio nella costruzione in mattoni non si giustifica più nella costruzione in cemento. Se il concetto plastico richiede che una struttura sia abolita plasticamente, occorre trovare i mezzi per soddisfare le richieste sia della costruzione sia dell'espressione plastica. Oltre che "artista" occorre essere un autentico neoplastico per praticare la vera architettura neoplastica. Tutte le richieste devono di fatto essere soddisfatte in modo neoplastico. la bellezza neoplastica è una bellezza diversa da quella morfoplastica, così come anche l'armonia neoplastica è diversa e addirittura non è affatto un'armonia per il sentire convenzionale (si veda l'opuscolo citato). Anche nell'esteriorità che ci circonda si manifesta già un'altra bellezza. del tutto estranea al neoplasticismo. Nella "moda" (degli indumenti), ad esempio, vediamo un esempio di abolizione della struttura e di trasformazione della forma (naturale): una negazione della natura con cui la

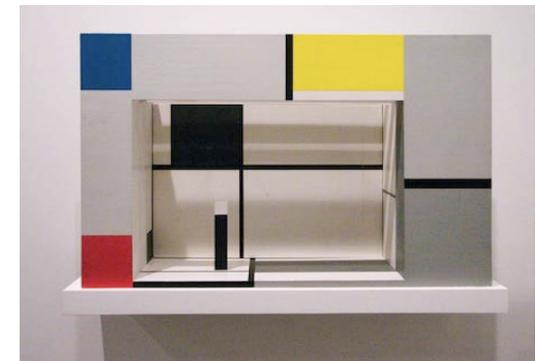


Atelier PietMondrian, rue duDépart, Parigi,
ricostruzione

Immagine tratte da:

<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-mondrian/ENS-mondrian-en.html>

bellezza non viene danneggiata ma soltanto trasformata. La purezza costruttiva ed estetica si accordano oggi in un modo completamente diverso rispetto a quello del passato. Lo vediamo anche nell'arte. In precedenza la rappresentazione plastica (naturale) richiedeva una raffigurazione visibile dell'anatomia (struttura), mentre nell'arte nuova ciò non occorre più. Così l'architettura neoplastica potrà avvalersi delle scoperte tecniche più recenti senza compromettere la concezione plastica. Arte e tecnica sono inscindibili e quanto più si svilupperà la tecnica, tanto più pura e più compiuta potrà diventare l'arte neoplastica. La tecnica stessa sta già lavorando in accordo con l'idea neoplastica. Così, se la costruzione in mattoni richiedeva la volta per la copertura dello spazio, la costruzione in cemento delle origini alla copertura piana. Anche la costruzione in solo ferro offre molte possibilità. Sono forse i grandi costi l'obiezione principale contro il neoplasticismo in architettura? I costi sarebbero ridotti notevolmente se gli studi preparatori venissero condotti in uno speciale istituto, come quello citato sopra, senza parlare di quanto si risparmierebbe nell'architettura neoplastica in decorazioni, sculture, ecc. Eppure i grandi costi di questa nuova architettura sono una fra le ragioni per cui essa rimarrà limitata provvisoriamente all'"opera d'arte". Molti aspetti della concezione neoplastica possono nondimeno venire già realizzati nelle costruzioni correnti. L'ornamentazione è già molto ridotta nell'architettura moderna avanzata e non sorprende che il neoplasticismo la abolisca del tutto. In quest'architettura la bellezza non è più qualcosa di "aggiunto", bensì consiste nell'architettura stessa. "L'arte della decorazione" si è approfondita, e lo stesso vale per la scultura, la quale si è risolta nell'arredamento (mobili ecc.). Così anche gli oggetti d'uso, ecc. diventano belli nella loro forma elementare: ossia dipersesestessi. Eppure non sono nulla se considerati a sé: essi sono semplicemente parte dell'architettura. Sia per la forma sia per il colore. Nelle stanze lo spazio vuoto viene determinato



Piet Mondrian, maquette della scena de 'L'Ephémère est éternel' di Michel Seuphor, (1926; ricostruzione del 1964).

mediante i cosiddetti "mobili", i quali sono nuovamente in rapporto con la suddivisione della stanza, dato che le due cose sono simultanee. La posizione di un armadio è altrettanto importante della sua forma e del suo colore, e tutto ciò è altrettanto importante della creazione dello spazio. L'architetto, lo scultore e il pittore, nella loro essenza fondamentale, realizzano insieme tutto il loro lavoro oppure si uniscono in una sola persona. La concezione neoplastica degli oggetti d'uso ecc., i quali devono risolversi nel tutto e annullarsi reciprocamente, è in totale conflitto con certi movimenti moderni, che tendono a considerare gli oggetti d'uso a sé come "oggetti artistici". Essi vogliono pertanto fare dell'arte un'attività sociale; "collocarla nella vita". Di fatto l'arte così concepita non è altro che la creazione di "quadri" o di "sculture", ma in un modo impuro, poiché l'arte richiede la libertà. Tali movimenti non potranno mai pervenire a un "rinnovamento" dell'esteriorità che ci circonda: l'attenzione che essa riceve viene dispersa sui particolari. Tali sforzi provocano danni anche alla pittura pura, poiché essa si serve di elementi plastici puri. Questa pittura diventa allora...decorativa mentre dovrebbe essere puramente plastica. Il neoplasticismo inclina apparentemente alla decorazione (attraverso il suo carattere piano), ma di fatto il "decorativo" non rientra nella concezione neoplastica. Così anche la scultura in architettura è stata giudicata dal punto di vista della pittura: questo è possibile dal momento che esse formano in architettura un tutto unitario. Inoltre, l'estetica neoplastica ha avuto origine sì dalla pittura, ma una volta concepita vale per tutte le arti.

ARTE E ARCHITETTURA NEL BAUHAUS DI WEIMAR.

**Dal superamento dell'espressionismo verso il razionalismo di derivazione cubista:
la disciplina neoplastica di suggestione de Stijl come espressione del nuovo linguaggio architettonico.**

Nel manifesto che annuncia la nascita della scuola del Bauhaus (aprile 1919), Gropius considera l'architettura non come una disciplina autonoma, ma come *il fine ultimo di ogni attività figurativa*¹. Si cercava di formare il *nuovo artista totale*, chiamato a realizzare la *grande casa*, ovvero il simbolo puro dell' espressione della neonata fede nel *tutto in una sola forma: architettura, scultura e pittura*².

L'architettura si veste del ruolo primario nella didattica del Bauhaus: un punto di arrivo e di sintesi quale conclusione del percorso formativo al quale l'allievo ha accesso partendo dal corso preliminare concepito da Johannes Itten e, successivamente, all'apprendimento di un mestiere nei laboratori artigiani.

Secondo Gropius *"L'arte è sacra. È rara, senza scopo, cammina per le strade più solitarie con grande anticipo"*³ e affermava l'impossibilità di insegnarla: tuttavia, invece, fino al 1927 sarà proprio l'architettura a non essere contemplata dalla didattica del Bauhaus. La situazione ha una svolta nello stesso anno, quando la direzione del Bauhaus passa all'architetto svizzero Hannes Meyer. D'altro canto, fino al trasferimento della scuola a Dessau (1925) sono artisti visivi quelli che Gropius chiama ad insegnare. Adolf Meyer, l'architetto partner professionale di Gropius, rappresenta la sola eccezione nella scelta dei maestri, dirigendo nel 1920 una "sezione architettura" che esisterà solo per qualche mese.

È opportuna una riflessione sugli artisti eletti da Gropius: Lyonel Feininger, pittore, fervente sostenitore della pittura da cavalletto per tutti gli anni della sua fedele permanenza al Bauhaus fino alla chiusura forzata della sede di Dessau nel 1932; dal medesimo circolo, che faceva capo alla galleria Der Sturm di Herwarth Walden, proveniva anche Gerhard Marcks, scultore e incisore, chiamato a Weimar nell'ottobre del 1919 insieme al già citato Itten, anch'esso pittore, istruito alla scuola di Adolf Hölzel, e influentissimo educatore. Vale la

¹ Il *Programma del Bauhaus statale di Weimar* è riprodotto in H.M. Wingler, *Das Bauhaus*, Bramsche 1962 (edizione italiana, Milano 1972, pp. 35-38).

² *Ibidem*.

³ Walter Gropius, Conferenza davanti ai rappresentanti dell'artigianato e dell'industria di Weimar, primavera 1919. Cit. in M. Franciscono, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*, Urbana-Chicago, London 1971 (edizione italiana, Roma 1975, pp. 303-309).

pena poi di ricordare MaxTheedy, Otto Fröhlich, Walther Klemm e Richard Engelmann, provenienti dalla vecchia Scuola d'arte granducale di Weimar negli anni antecedenti alla guerra.

Dall'elencazione riportata si evince come il Bauhaus sia assimilabile, al compimento del suo primo anno di vita, ad una tradizionale accademia di belle arti, la cui attività si basa su lezioni aventi per oggetto le nozioni tecniche fondamentali con le tradizionali esercitazioni di nudo e le lezioni di storia dell'arte.

Pertanto, la quasi totalità degli studenti, sia quelli provenienti dalla Scuola d'arte di Weimar, sia quelli giunti da Vienna al seguito di Itten, risulta essere composta da giovani artisti più interessati alla pittura e alla scultura che orientati all'apprendimento di un mestiere artigiano o a quello dell'architettura, il cui studio non è nemmeno contemplato dal piano degli insegnamenti. Per l'esiguo numero di studenti interessati all'architettura, Gropius prevede la possibilità di frequentare alcuni corsi tecnici tenuti dalla *Baugewerkschule*, la locale Scuola professionale di edilizia, e chi si distingue per particolari inclinazioni al mestiere dell'architetto ha la possibilità di accedere allo studio di Gropius lavorando insieme ad Adolf Meyer.

Il Bauhaus non muta essenzialmente la propria impostazione nel tempo, anzi trova conferme nell'arrivo di nuovi maestri, artisti straordinari come Paul Klee, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky, LászlóMoholy-Nagy, Josef Albers. Dal canto suo, l'architettura continua a occupare la scena ideale. Nelle intenzioni di Gropius, il Bauhaus viene concepito sin dalle origini come qualcosa ben oltre la tradizionale 'scuola', ma piuttosto come una grande *Siedlung* con un centro di edifici popolari, teatri, casa della musica e come punto culminante un edificio di culto⁴. La pratica dell'architettura avrebbe dovuto, per Gropius, coincidere con la realizzazione di questa *Siedlung* del Bauhaus: un cantiere sperimentale come quello descritto pochi mesi prima da Bruno Taut nel suo *Architektur-Programm* redatto per il berlinese *ArbeitsratfürKunst*, del quale lo stesso Gropius era stato uno dei fondatori, dove veniva descritto come sede di "*esperimenti a grandezza naturale, sotto forma di grandi progetti edilizi richiedenti la collaborazione di tutte le arti*". Il modello al quale si faceva riferimento era quello delle comunità medievali dei costruttori delle cattedrali, le *Bauhütten*, nelle quali l'opera del singolo si dissolveva in quella collettiva, governata soltanto da una regola numerica che ordinava tutte le proporzioni tra le parti nel grande cantiere delle cattedrali.

Quando, nell'autunno del 1920, le organizzazioni sindacali di Weimar avevano invitato i maestri del Bauhaus a partecipare con i loro

⁴W. Gropius, lettera a Ernst Hardt del 4 aprile 1919. In J. Meyer, T. Goetz-Hardt (a cura di), *Briefe an Ernst Hardt*, Marbach 1975, pp. 109-110.

progetti al concorso per un monumento in memoria dei sette lavoratori caduti durante il tentativo di colpo di stato di Kapp, non solo Gropius aveva risposto positivamente, elaborando il progetto vincitore con la saetta pietrificata nel cemento, ma anche Itten e Marcks.

Per Gropius, il filo rosso tenace che legava il Bauhaus all'architettura era rappresentato dall'idea originaria di una *Bauhaus-Siedlung*.

Sono numerosi i modelli ideali, ai quali Gropius poteva fare riferimento e del tutto cruciali per la storia della cultura moderna in Germania: dalla "colonia degli artisti" di Darmstadt, dedicata appunto alla riunificazione delle arti sotto l'egida protettrice dell'architettura, alla città-giardino di Hellerau nelle vicinanze di Hellerau, dove il grande *Festspielhaus* di Tessenow aveva ospitato le "feste" di Emile Jaques-Dalcroze nel 1912 e 1913.

Fin dall'aprile del 1919, dai giorni dunque della nascita del Bauhaus, Gropius aveva proposto allo *ArbeitstratfürKunst*, del quale era divenuto presidente nel febbraio, di sviluppare un progetto-modello per una *Siedlung* al monte Belvedere di Weimar, coinvolgendo anche Bruno Taut nell'iniziativa. Nel marzo dell'anno successivo, Gropius aveva rilanciato ancora una volta il progetto, sollecitando un intervento del Ministero degli Interni della Turingia, destinato sia a migliorare le condizioni abitative degli allievi, che allo svolgimento di un esperimento didattico con la costruzione di semplici baracche in legno da parte degli studenti del Bauhaus. Un anno più tardi, la trattativa con il Ministero sembrava volgere a una positiva conclusione con la cessione alla scuola di un'area ai margini del parco cittadino di Weimar, proprio dove nel 1923 verrà poi eretta la casa-modello *amHorn*. A questo punto era l'intera comunità del Bauhaus a essere sollecitata dal suo direttore a "mettere sulla carta in qualsiasi forma" idee, proposte e progetti per la nuova *Siedlung*: invano, almeno per quanto oggi ne sappiamo, riducendosi il tutto al progetto dello studente Walter Determann per un insediamento di case in tronchi di legno, con un rimando evidente a casa Sommerfeld, sparse irregolarmente nel terreno boschivo.

Ma un nuovo maestro, giunto a Weimar nel gennaio del 1921, Oskar Schlemmer, sapeva rapidamente cogliere l'importanza che la *Siedlung* stava assumendo nella vita del Bauhaus e, al tempo stesso, non gli sfuggiva la contraddizione evidente dell'irrisolta mancanza di una classe di architettura in una scuola che teorizzava l'idea della funzione guida dell'architetto.

Nessuno studente sembrava voler diventare architetto e, ancor di più, non sarebbe stato in grado di farlo.

La ricetta di Schlemmer dettava "*più architettura al Bauhaus*" e, per qualche tempo, il suo saluto mattutino all'architetto direttore risuonava: "*Buongiorno, signor Gropius, dove è finita la Sua sezione di architettura?*"⁵.

Schlemmer aveva rilevato la contraddizione dell'assenza di una vera sezione di architettura, che doveva dare un volto all'intero Bauhaus, e al tempo stesso giustificare il predominio delle arti visive nell'organizzazione didattica della scuola, proprio perché "*la nuova architettura può solo nascere dalla pittura*" e a questa toccava il compito non di abbellire ma di pervadere l'edificio architettonico.

La discussione si protrasse fino alla primavera del 1922, alimentata anche dalla contrapposizione ormai insanabile tra Itten e Gropius, il quale ultimo accettava di impegnarsi per una rapida costituzione del "cantiere sperimentale" destinato alla formazione di apprendisti e lavoratori nella prospettiva dell'avvio della fase esecutiva della *Bauhaus-Siedlung*, per la cui realizzazione era stata anche formata una cooperativa di soci formata da membri, amici e sostenitori della scuola.

Tuttavia la crisi economica, sempre più drammatica e, soprattutto, l'impegno assunto di organizzare una grande esposizione del Bauhaus per l'estate del 1923, allontanano ancora la concretizzazione del progetto.

Fin dalle prime discussioni, il progetto della mostra prevedeva la realizzazione di almeno una casa completamente attrezzata nell'area destinata della Bauhaus-Siedlung. In effetti la casa-modello *amHorn* sarà inaugurata il 15 agosto 1923, arredata con i mobili di Marcel Breuer, di Alma Buscher e di Erich Diekmann, le lampade di GyulaPap e di Carl Jakob Jucker, le ceramiche di Theodor Bogler, i tappeti di Martha Erps, i colori di Alfred Arndt.

Il progetto era stato affidato a Georg Muehe, non un architetto ma un pittore, il più giovane dei maestri.

Tuttavia è riconoscibile una continuità tra i piani della casa e le molte ricerche sviluppate negli anni precedenti per la *Bauhaus-Siedlung* da Gropius stesso, da Adolf Meyer e, soprattutto, dal giovane Fred Forbat. Di quest'ultimo è documentato un progetto per una unità abitativa, risalente al 1922, quasi del tutto identico a quello realizzato da Muehe.

Si trattò perciò di un lavoro collettivo pienamente inserito nello spirito del Bauhaus: l'autore della prima realizzazione architettonica della scuola non poteva essere un "vecchio architetto", ma un giovane artista che all'interno della scuola lavorò per l'unità perduta

⁵Cit. in A. Jaeggi, *Adolf Meyer. Der zweite Mann*, Berlin 1994, p. 124.

delle arti: *"Volevo, appunto, che anche altri artisti incominciassero a misurarsi con l'architettura - così Gropius in una lettera del 17 febbraio 1923 - Perché questo è il senso del Bauhaus"*⁶.

Tuttavia i consensi sull'esperimento messo in opera da Gropius al Bauhaus non furono unanimi.

Nel 1923, in occasione della rottura tra Itten e Gropius e di fronte alla nuova parola d'ordine che accoglieva i visitatori della mostra di Weimar *-Arte e tecnica. Una nuova unità-*, Ludwig Mies van DerRohe aveva manifestato le proprie riserve sull'efficacia dell'esperimento costruito di Gropius che veniva definito un *"gioco di prestigio di forme costruttiviste"* in una lettera a Theo Van Doesburg⁷, il teorico del movimento De Stijl che, dopo un iniziale entusiasmo per il Bauhaus ne aveva, anch'egli, aspramente criticato il carattere "artigianale". Pur se le ragioni dell'ostilità di Van Doesburg possono essere ricondotte alla delusione per non essere stato confermato da Gropius ad insegnare al Bauhaus ed anche alla sospettosa ostilità con cui i maestri avevano accolto la sua presenza a Weimar nel febbraio del 1921 (*"quelli di Weimar hanno una terribile paura perché essi ben sanno quanto più avanti noi siamo e si aspettano un radicale ribaltamento dei fronti"*⁸), tuttavia queste critiche rivelano un punto di vista significativo nel dibattito artistico europeo dei primi anni venti. In tale direzione è anche il giudizio formulato da Le Corbusier dalle pagine dell'*Esprit Nouveau* nel 1923, proprio l'anno della mostra di Weimar, alla cui sezione dedicata alla nuova architettura internazionale egli stesso aveva partecipato. Per Le Corbusier, il Bauhaus non era che una *"scuola d'arte decorativa e di architettura"* che, *"non potendo fornire nulla all'industria, fornirà decoratori che sono delle quantità superflue e indesiderabili"*. Per questo motivo la scuola di Gropius non aveva che l'unica possibilità di trasformarsi in una vera e propria scuola di architettura, *"senza sconvolgere gli animi dei giovani"* con esperimenti *"spaventosamente divertenti e terribilmente pericolosi"* nei quali gli studenti si esercitavano in *"giochi alla Braque o alla Picasso"*⁹.

⁶Lettera di Gropius a Lily Hildenbrandt del 7 febbraio 1923. Copia in Bauhaus-Archiv, Berlino

⁷Lettera di Mies van derRohe a van Doesburg del 27 agosto 1923. Washington, Library of Congress. Cit. in F. Schulze, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, Chicago-London 1985, p. 117.

⁸Cit. in *"De Stijl" und Deutschland 1918-1922: die ersten Kontakte*, in, *Konstruktivistische Internationale. 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur*, Stuttgart 1992, pp. 73-79

⁹[Le Corbusier], *Pédagogie*, in *"L'Esprit Nouveau"*, 19 dicembre 1923.

Il significato di queste accuse risulta ben chiaro anche in un articolo di Ludwig Hilberseimer del 1925. Architetto, compagno di percorso di Mies Van DerRohe e, come questi, anch'egli destinato a divenire un protagonista del Bauhaus sul finire degli anni venti, Hilberseimer interpretava il Bauhaus di Gropius non come una nuova tappa del rinnovamento artistico europeo, ma come l'esito ultimo di quella vicenda iniziata nei primi anni del Novecento con il dibattito sulla riforma dell'istruzione artistica e con la fondazione del Werkbund tedesco, sotto il segno dell'incontro tra invenzione artistica e innovazione industriale, quindi della trasformazione dell'arte in "arte utile".

Tocca, per Hilberseimer, all'architettura *"fare chiarezza sui mezzi che ne sono all'origine e di cui essa può disporre [...] di semplici corpi cubici: cubo e sfera, prisma e cilindro, piramide e cono. Questi elementi di pura configurazione sono le forme fondamentali di qualsiasi architettura. La loro esattezza fisica pretende chiarezza formale. L'architettura nasce dalla regolarità della geometria. Quando figure geometriche si trasformano in volumi proporzionati, lì si genera architettura"*¹⁰.

L'oggetto della polemica hilberseimeriana è l'arte espressionista, la sua soggettività senza regole che non era altro, a suo avviso, che un capitolo tardo del naturalismo impressionista. L'universo artistico con il quale la ricerca di Hilberseimer si identifica più profondamente è quello dei raggruppamenti postdadaisti berlinesi. Dada è, per il giovane architetto, la manifestazione vitale di un nuovo inizio: un mondo movimentato, libero da vincoli privi di significato.

Per Mies invece il problema cruciale era quello di individuare uno spazio vitale per l'arte - e per l'architettura - perfettamente coincidente con il tempo presente e con il suo significato più essenziale. "L'architettura - egli scriveva - è la volontà di un'epoca trasportata nello spazio. Non allo ieri, non al domani, soltanto all'oggi è possibile dare forma"¹¹.

Il tema cruciale era quello dell'azzeramento di qualsiasi atteggiamento visionario, di qualsiasi scavalco della realtà in nome di un futuro dai confini troppo incerti. La polemica con le innumerevoli "cattedrali del futuro" annunciate dagli architetti e dagli artisti espressionisti è del tutto evidente, quando leggiamo Mies van derRohe sobriamente annunciare *"non costruiremo alcuna cattedrale [...] Non apprezziamo i grandi slanci, bensì la ragione e il reale"*.¹²

¹⁰L. Hilberseimer, *Der Wille zur Architektur*, in "Das Kunstblatt", VII (1923), n. 5, pp. 133-140.

¹¹L. Mies van der Rohe, *Bürohaus*, in "G", giugno 1923, n. 1, s.i.p. Trad. italiana in F. Neumeyer, *Mies van derRohe. Le architetture, gli scritti*, Milano 1996, pp. 257-258 (edizione originale, Berlin 1986).

¹²L. Mies van der Rohe, *Baukunst und Zeitwille!*, in "Der Querschnitt", IV (1924), n. 1, pp. 31-32.

Theo van Doesburg nel circuito del Bauhaus

Valutare appieno l'influenza dell'opera di van Doesburg nel rinnovamento del linguaggio architettonico significa esaminare il peso del suo intervento nel più importante centro didattico d'Europa, per l'appunto il Bauhaus di Weimar.

I cronisti del Bauhaus volutamente ne registrarono in sordina l'incidenza.

Nel volume *Bauhaus Weimar 1919-25-Dessau 1925-28* redatto da Herbert Bayer, Walter e IseGropius per il Museo d'Arte Moderna di New York, si trova soltanto una breve nota: *"Attratti dalle esperienze del Bauhaus, Theo van Doesburg e parecchi altri artisti organizzarono una sezione del movimento De Stijl a Weimar nel 1922. Le preoccupazioni di van Doesburg circa i problemi della forma pura non si accordavano all'ideale del Bauhaus di educare l'individuo nell'interesse dell'intera comunità, né al programma di insegnamento tecnico. Il suo influsso su un gruppo di studenti svanì gradualmente, benché sia indubbio che la visita a Weimar contribuì a chiarire il problema della progettazione creativa"*.

Formulato nel 1938, sette anni dopo la morte di van Doesburg, questo ingeneroso giudizio svela una collisione di idee e metodi di insegnamento maturata durante il periodo di presenza dell'olandese nella scuola di Weimar.

La vicenda ebbe inizio nel 1919, quando, in casa di Bruno Taut a Berlino, van Doesburg incontrò Gropius, il suo partner di lavoro Adolf Meyer, l'ungherese Fred Forbat e numerosi studenti del Bauhaus. Il gruppo neoplastico e il suo organo *De Stijl* avevano acquistato notorietà in Germania.

Non è immaginabile che van Doesburg, dopo aver individuato una linea di ricerca precisa e coerente, valutasse positivamente un indirizzo didattico condiviso da VassilyKandinsky e Franz Marc, cioè da artisti riluttanti ad ogni indagine sistematica. Le teorie occulte ed esoteriche di Kandinsky e le mitologie di Marc gli apparivano pedagogicamente nefaste perché confuse, arbitrarie e misticheggianti. Tuttavia, benché estraneo per temperamento e cultura dalle tematiche de *Il Cavaliere Azzurro* e in genere dell'espressionismo, van Doesburg era conscio della carica esplosiva e della grande riserva di energie intellettuali e creative accumulata nella Germania del primo dopoguerra.

Il neoplasticismo aveva raggiunto un alto livello di tensione produttiva ma l'Olanda offriva modeste possibilità di espansione; la rivista «De Stijl» non era sufficientemente diffusa; Mondrian, Rietveld, Vantongerloo costituivano un circolo prestigioso ma in fondo troppo circoscritto, era ormai evidente perciò che nell'avanguardia europea del dopoguerra, soprattutto in architettura, la lingua sarebbe stata il tedesco.

Se il neoplasticismo voleva acquistare cittadinanza mondiale, avrebbe dovuto passare per la Germania.

In casa di Bruno Taut, Gropius esaminò il lavoro di van Doesburg e ne fu impressionato, si fermò a discuterne i principi ispiratori ed infine, riconoscendo che il Bauhaus aveva bisogno di assimilarli, ne auspicò la presenza a Weimar.

Adolf Meyer fu anche più esplicito: non pensava soltanto che il neoplasticismo sarebbe stato salutare alla didattica antologica e sperimentale del Bauhaus, era fermamente convinto che De Stijl indicasse la via maestra della nuova architettura.

Nell'aprile 1921, Theo e Nelly van Doesburg lasciarono l'Olanda per trasferirsi a Weimar.

L'alterco cominciò sin dai primi giorni, violento e implacabile. Il carattere di van Doesburg era intransigente e dogmatico.

Entrato nella scuola, vagliò l'attività degli studenti condannandola in blocco, entrò in collisione con i professori scontrandosi specialmente con Johannes Itten, massimo sostenitore dell'indirizzo espressionista, per poi emettere il suo perentorio giudizio: era necessario ripartire da zero.

I docenti del Bauhaus si irrigidirono e anche Gropius reagì ai modi di van Doesburg: l'aveva invitato, ma certo per non per sovvertire la scuola. Tuttavia van Doesburg aveva dalla sua parte gli studenti e vari professori; del resto, convinto che una sconfitta è talora più feconda di una vittoria parziale, non temeva di radicalizzare la lotta.

Emarginato dal Bauhaus avrebbe insegnato ugualmente, fuori della scuola.

Poco lontano, infatti, nell'atelier del pittore Peter Roehl, tenne un corso libero di pittura, scultura e architettura cui aderirono in massa, sospinti da autentico interesse e dall'odor di scandalo, allievi e giovani docenti del Bauhaus.

Stigmatizzò la scuola di Gropius, la protervia espressionista di Itten, il programma didattico incerto.

È facile intuire l'effetto di tali invettive in un ambiente già inquieto e arroventato come il Bauhaus: i giudizi di van Doesburg venivano riportati e amplificati, passionalmente discussi nella scuola: si cominciava a progettare secondo le direttive neoplastiche, si accusavano i professori di non avere idee, si disertavano le aule.

Il Bauhaus dovette difendersi. Mentre i giovani continuavano a seguire le lezioni del capo di De Stijl, i paladini del Bauhaus dichiararono guerra a van Doesburg. Nell'inverno 1922 furono lanciate pietre contro le finestre dello studio dell'olandese e, poche settimane dopo, durante un ricevimento, alcuni facinorosi spararono.

Gli animi erano ormai scatenati e neppure la cautela di Gropius riusciva a calmarli. Uno scultore allievo di van Doesburg lo avvertì

ripetutamente che, se non avesse abbandonato Weimar, avrebbe rischiato l'assassinio.

Van Doesburg stava allestendo una mostra delle proprie opere al museo di Weimar, ed inoltre si dedicava all'elaborazione di due progetti con un giovanissimo architetto suo compatriota: Cor van Eesteren, più tardi autore del famoso piano urbanistico di Amsterdam.

All'inizio del 1923 arrivò l'invito ad allestire una vasta esposizione del gruppo De Stijl alla galleria *L'Effort Moderne* di Parigi.

Era l'occasione attesa.

Van Doesburg e van Eesteren l'afferrarono immediatamente staccandosi dall'ambiente ostile di Weimar.

Così il Bauhaus dimissionò van Doesburg ma, pur allontanandolo, non ne eliminò l'influenza che si mostrò sostanziale nei lavori successivi di professori e studenti, come nell'impianto progettuale della nuova sede del Bauhaus a Dessau.

Esaminando l'apporto del neoplasticismo all'evoluzione di Gropius e della sua scuola, risulta infatti evidente come la lotta fra gli esponenti del Bauhaus e Theo van Doesburg rappresenti in realtà lo scontro tra l'espressionismo e il cubismo, di cui il movimento neoplastico costituiva la versione più concreta e didatticamente utile.

Per valutare a pieno l'incidenza di van Doesburg in Germania occorre ricordare gli effetti provocati dall'espressionismo tedesco nel suo ambiente. Il gruppo *Der Blaue Reiter* e gli artisti riuniti in *Die Brücke* a Dresda sin dal 1905 rappresentarono la disperata istanza di sincerità e sregolatezza che coincideva con la profezia della tragedia imminente della guerra e col disfacimento che accompagnò la sconfitta.

L'espressionismo è la protesta urlata da uomini turbolenti e vitali, contro ogni canone codificato. In architettura, l'espressionismo registra la stessa temperie rivoluzionaria, trovando il fulcro del suo impegno liberatorio nell'uso delle strutture in cemento armato.

Tuttavia era estranea al temperamento di Gropius la volontà di imporre soluzioni personali.

Il suo ruolo consisteva nell'organizzare e coordinare forze artistiche e culturali eterogenee, propugnando il lavoro in équipe.

Quando, nel 1919, prende il posto di Henry van de Velde non ha un programma originale e preciso da attuare: il suo proposito è di convogliare in un grande laboratorio pedagogico tutte le idee accumulate in cinquant'anni di storia architettonica moderna: innanzitutto l'impegno del mestiere, del fare, della produzione, poi l'esigenza di legittimare definitivamente le nuove tecniche dell'acciaio e del cemento armato, infine la collaborazione tra arte e industria, sollecitando architetti, pittori e scultori ad elevare la qualità dei manufatti e a trasformarsi in «industrial designers».

Tre cardini intorno ai quali, secondo Gropius, potevano ruotare le più varie tendenze psicologiche e astratto-figurative, gli *ismi* più disparati, dal cubismo e suoi derivati ai molteplici rami dell'espressionismo.

Come si poteva pretendere che Theo van Doesburg sottoscrivesse un disegno culturale così eclettico, che mischiava il ripristino della bottega medievale con inni all'industria, l'arbitrio espressionista col meccanismo cubista?

Battuto sul piano organizzativo, van Doesburg vinse però sul terreno del linguaggio. Se ne registrarono subito le conseguenze.

Il progetto di Gropius e Meyer per la torre del «Chicago Tribune» nel 1922, quello per un'accademia filosofica del '23, segnatamente la ristrutturazione del teatro di Jena, i cui interni sono quasi letteralmente neoplastici, dimostrano la svolta.

Più tardi, nella costruzione del Bauhaus a Dessau e nella successiva attività professionale, Gropius confermerà di aver superato ogni nostalgia espressionista.

Chiamando poi nel '28 Ludwig Mies van derRohe a sostituirlo, Gropius affidava il timone della scuola al massimo poeta del neoplasticismo. A ragione, visitata la mostra dei lavori di Dessau, J. J. P. Oud scriveva a van Doesburg: "*L'impronta del nostro gruppo De Stijl è marcata in ogni aspetto del Bauhaus. ...*"; e Le Corbusier, ne *L'Esprit Nouveau*, giudicava il Bauhaus "*un'accademia d'arte moderna influenzata soprattutto dal movimento olandese De Stijl*"¹³.

Intanto van Doesburg, approdato a Parigi, all'interno dei vari circoli intellettuali che caratterizzano l'ambito culturale della città, illustrava i bozzetti architettonici, le composizioni pittoriche, i progetti di tre case eseguiti con van Eesteren, alcuni arredamenti, gli studi sulle proporzioni.

Cosa significavano queste opere nei contesti architettonici olandese, tedesco e francese? Anzitutto, colpivano l'immaginazione dei giovani rispondendo, con precisione sintattica e grammaticale, a un quesito inevaso da anni: come tradurre la rivoluzione cubista nei termini del linguaggio architettonico.

Da oltre mezzo secolo, la pittura aveva tracciato il cammino delle arti visive, e gli architetti ne avevano seguito le orme:

la scuola preraffaellita aveva ispirato il movimento Arts and Crafts;
i quadri di Hodler, Munch e van Gogh, il gusto linearistico Art Nouveau;
i fauves, Der Blaue Reiter e Die Brücke, l'espressionismo architettonico.

¹³B.Zevi, *Poetica dell'architettura Neoplastica*, Giulio Einaudi editore, Torino 1974, pag 36

Ora il cubismo esercitava un'influenza decisamente più profonda: introducendo la «quarta dimensione», il superamento cioè della concezione statica dell'oggetto in virtù della visione tridimensionale fruibile nel tempo, da successivi punti di vista, e indagando con analiticità la realtà dinamica delle forme geometriche e stereometriche, aumentava le aspettative nel quadro di una straordinaria effervescenza intellettuale.

Tali ricerche plastiche, denominate dai suprematisti russi *architectonen*, contribuirono all'elaborazione di un nuovo codice per l'architettura.

Secondo van Doesburg, sulla scia dei pittori cubisti, gli architetti dovevano procedere ad un riesame dei loro organismi scatoari:

frantumandone l'immagine,
scomponendone l'involucro murario per mostrarlo in ogni componente,
afferrandone il principio della genesi progettuale e l'essenza della tridimensionalità,
favorendo la penetrazione dell'esterno sull'interno e viceversa.

La pittura si era svincolata dall'imitazione naturalistica, vanificata dallo sviluppo della tecnica fotografica; l'architettura doveva ripudiare non solo gli ordini classici e gli apparati decorativi, ma anche gli impianti prismatici chiusi.

Il vecchio edificio statico doveva essere sconfessato riducendo masse e volumi a superfici e linee, o meglio a piani indipendenti, giustapposti e intersecantisi ma sempre in dissonanza fra loro, onde inverare una fruizione spazio-temporale in un'ininterrotta sequenza di visioni equivalenti.

Nella rivolta contro il passato, van Doesburg cede ad affermazioni apodittiche simili spesso agli eccessi verbali dei manifesti futuristi. Sentenze del tipo "*abbiamo sostituito al mondo organico e naturale un mondo meccanico e artificiale*" oppure "*la nuova architettura non concede né chiede nulla all'immaginazione*" ricordano le iperboli di Marinetti.

Il dibattito in Europa s'incentrava sul rapporto tra artista, vecchio mestiere, macchina e processo industriale. William Morris aveva scelto il mestiere, l'artigianato; l'Art Nouveau, la macchina o, meglio, i suoi prodotti; il Werkbund aveva optato per l'industria, sostenendo che gli artisti dovevano guidarne il design.

Gropius, nel 1919, aveva sintetizzato: artigiano+ macchina+ industria.

Van Doesburg non privilegiava un fattore a scapito di un altro, propugna però con vigore la supremazia dell'atto intellettuale, sempre, qualunque sia il tema della ricerca, sulla componente istintiva. Secondo il suo pensiero la grande differenza tra gli artisti di un tempo e ed il nuovo artista doveva risiedere nel fatto che quest'ultimo avrebbe dovuto creare consapevolmente, mentre gli antichi si abbandonavano alla spontaneità istintuale.

Tra i suoi progetti architettonici, quello della casa privata elaborata con van Eesteren nel 1920 è forse il più esauriente.

A differenza della pratica convenzionale di tracciare prima le piante, poi le sezioni, quindi le facciate per concludere con prospettive pittoriche, cioè contro una norma che, attraverso tappe bidimensionali, attua alla fine una tridimensionalità inerte in questo progetto i volumi, pieni e vuoti, sono decomposti in lastre, poi riassemblate in incastri dissonanti. Il procedimento analitico è segnalato con efficacia in disegni assonometrici che rappresentano la casa vista dall'alto e da sotto, eliminando l'involucro per estrapolare le componenti essenziali dell'architettura e verificandole dopo il rimontaggio.

I setti parietali non sono più «muri», non hanno peso, possono essere smembrati in rettangoli minori, distinti cromaticamente dai colori fondamentali, blu rosso giallo, bianco e nero. Chi rivive questo iter dinamico, il farsi dell'opera nel tempo, ne individua la coerenza in un'invariante essenziale del linguaggio moderno: la scomposizione degli spazi, dei volumi, dei piani; più esattamente, dei volumi in libere lastre.

Storicità del movimento De Stijl

Il primo manifesto De Stijl è del 1918 e porta le firme dei pittori Theo van Doesburg, Piet Mondrian e Vilmos Huszar, dello scultore Vantongerloo, degli architetti Robert van'tHoff e Jan Wils:

1. Ci sono due concezioni del mondo: una antica e una nuova. L'antica tende verso l'individualismo. La nuova, verso l'universale. La lotta tra individualismo e universale si registra sia nella guerra mondiale che nell'arte della nostra epoca.
2. La guerra distrugge il vecchio mondo con il suo contenuto: il dominio individuale, comunque inteso.
3. L'arte nuova ha messo in evidenza il contenuto della nuova concezione del mondo: l'universale e l'individuale in uguali proporzioni.

4. La nuova concezione del mondo è pronta a realizzarsi in tutto, anche nella vita.
5. Le tradizioni, i dogmi e le prerogative dell'individualismo (il naturale) si oppongono a questa realizzazione.
6. Lo scopo della rivista "De Stijl" è di fare appello a tutti coloro che credono nella riforma artistica e culturale per annientare ciò che ne ostacola lo sviluppo, come i suoi collaboratori hanno fatto nella nuova arte plastica sopprimendo la forma naturale che contrasta un'autentica espressione d'arte, esito di ogni conoscenza artistica.
7. Gli artisti d'oggi hanno preso parte alla guerra mondiale nel campo spirituale, spinti dalla stessa coscienza, contro le prerogative dell'individualismo: il capriccio. Essi solidarizzano con tutti coloro che combattono spiritualmente o materialmente per la formazione di un'unità internazionale nella vita, nell'arte, nella cultura.
8. L'organo "De Stijl", fondato a questo scopo, fa ogni sforzo per porre in luce la nuova idea della vita».

Come si può leggere si tratta di asserti in parte generici, in parte messianici, privi di ogni indicazione linguistica.

L'idea De Stijl come annullamento di tutti gli stili in una plastica e elementare ha invece una sua ragione d'essere, è spirituale e in anticipo rispetto al secolo.

Dunque, stile-non-stile, con funzione di azzeramento culturale rispetto al passato e al presente: ideologia imperfetta che tuttavia servì ad indirizzare la ricerca neoplastica verso una metodologia del linguaggio.

Quanto durò il movimento De Stijl? Anagraficamente, dieci anni. La rivista uscì fino al 1927, subendo però alcune interruzioni.

Van Doesburg ne aveva spostato la sede a Weimar nel 1921, poi ne curò la redazione a Parigi. Un fascicolo speciale del gennaio 1932, dedicato alla sua memoria, fu compilato dalla moglie Nelly.

Tuttavia, di là dal dato cronologico ufficiale, il movimento entrò in crisi nel biennio 1924-26, quando la sua personalità emergente, Piet Mondrian, lo ripudiò.

Poeta del supremo equilibrio, isolato in un anacoretico affinamento interiore, aveva aderito a De Stijl di mala voglia ed era per natura ostile al frenetico attivismo di van Doesburg. Questi mutava programma da un giorno all'altro e definiva Mondrian un classico.

Van Doesburg probabilmente non capì che l'esodo di Mondrian, poi di Oud e di Rietveld significava il crollo di De Stijl, per il suo modo

di pensare ed agire se un compagno lo lasciava, ne avrebbe subito acquistato un altro; se vedeva decadere un'iniziativa, la sostituiva con altre:

nel 1921, insieme ad Arp, Tzara ed altri, iniziò la rivista *Mecano*, organo del movimento Dada, di cui uscirono quattro numeri;

nel 1922 ebbe luogo la tournée in Olanda e a Hannover: Petro (Nelly) van Doesburg suonava il piano, Theo illustrava i principi Dada, Schwitters leggeva poesie; Tzara, ed Arp sostenevano gli amici durante i dibattiti;

nel 1930 fonda un'altra rivista, «Art Concret»;

nel gennaio 1931, due mesi prima di morire, riunisce un gruppo di artisti a Meudon per costituire un ennesimo movimento, denominato «Abstraction-Création».

In un'esistenza così irrequieta, protesa a fondare nuovi gruppi disperdendosi nelle astrazioni degli -ismi, ad accavallare iniziative, a predicare il verbo dell'avanguardia in olandese, tedesco, francese e italiano, il tono del manifesto e della propaganda prevale; l'energia nervosa soverchia la profondità del pensiero, in una personalità incline alla teoria più che all'ascolto delle proprie ispirazioni.

Sosteneva facilmente l'opposto di quello che aveva detto la sera avanti. Contraddiceva tutti per evidente partito preso, e difendeva quelli che venivano attaccati. Discuteva con i fauves, i surrealisti e i cubisti, oltre che con i neoplastici, e una discussione con lui finiva sempre in un tafferuglio. S'immischiava in tutto perché s'interessava a tutto; su tutto diceva la sua parola, talvolta cambiandola. Visitava quasi tutte le esposizioni, era attratto dai giovani, leggeva ogni sorta di libri e riviste. Non voleva fermarsi su nessuna idea in modo definitivo, né sottomettersi ad alcuna abitudine. Verificava di continuo, senza trascurare nessuna possibilità nuova. Nessuno fu meno artigiano di lui. Per lui l'artigianato era la fine dell'arte. Se parlava in ogni occasione di quarta dimensione, di iper-cubo e di nuova matematica, benché per costruire le sue tele utilizzasse soltanto combinazioni numeriche elementari, il motivo era questo: la filosofia di Einstein distrugge gli oggetti e crea le nozioni. Attaccava le idee tradizionali con una virulenza che gli procurava nemici dovunque.

Su Van Doesburg artista e pensatore si possono sollevare molte riserve. Ma è una figura decisiva nel mondo olandese ed europeo, così come lo sono i Principi fondamentali dell'architettura neoplastica enunciati dallo stesso in un articolo del 1925, poi rielaborati in una conferenza del 1930 a Madrid:

- I. *La forma.* L'Architetto moderno, invece di partire da una forma a priori, affronta ex novo, per ciascun tema, l'impegno progettuale. La forma è a posteriori.
- II. *Gli elementi.* La nuova architettura è elementare, cioè si sviluppa muovendo dagli elementi costruttivi: luce, funzione, materiali,

volume, tempo, spazio, colore. Questi elementi sono, allo stesso tempo, creativi.

- III. *L'economia.* La nuova architettura è economica in quanto utilizza gli strumenti essenziali, senza spreco di mezzi e materiali.
- IV. *La funzione.* La nuova architettura è funzionale cioè fondata sulla sintesi delle esigenze pratiche. L'architetto le determina con chiarezza e leggibilità.
- V. *L'informe.* La nuova architettura è informe ancorché ben determinata. Non accetta schemi a priori, stampi in cui riversare gli spazi funzionali. Al contrario di tutti gli stili del passato, la nuova metodologia architettonica non riconosce tipi fondamentali e immutabili. La divisione e suddivisione degli spazi interni e esterni si attuano in modo rigido mediante piani che non hanno una forma individuale. Perciò questi piani si possono estendere, all'infinito, da ogni parte e senza interruzioni. Ne risulta un sistema coordinato in cui i diversi punti corrispondono ad una stessa quantità di punti nello spazio universale; ciò perché esiste un rapporto tra i diversi piani e lo spazio esterno.
- VI. *Il monumentale.* La nuova architettura, anziché monumentale, è piuttosto un'architettura in trasformazione, leggera e trasparente. Essa ha dissociato l'idea "monumentale" dal "grande" e "piccolo"; ha dimostrato che tutto esiste in rapporto a qualche cosa.
- VII. *Il buco.* La nuova architettura non riconosce componenti passive: ha vinto il buco. La finestra non è più un buco nel muro. La finestra gioca un ruolo attivo in rapporto alla posizione della superficie piana cieca del muro. Un buco o un vuoto non nascono dal nulla, perché tutto è determinato in maniera rigorosa per contrasto.
- VIII. *La pianta.* La nuova architettura ha distrutto il muro sopprimendo il dualismo fra interno ed esterno. I muri non sostengono più, sono diventati punti d'appoggio. Ne emerge una pianta nuova, una pianta aperta, affatto diversa da quelle del classicismo, poiché gli spazi interni ed esterni si compenetrano.
- IX. *La suddivisione.* La nuova architettura è aperta, invece che chiusa. L'insieme consiste di uno spazio generale, suddiviso in spazi diversi riferiti al comfort dell'abitazione. Tale suddivisione si attua con piani che separano (interno) e piani che chiudono (esterno). I primi, che distinguono gli spazi funzionali, possono essere mobili, cioè sostituibili da diaframmi scorrevoli (tra i quali si annoverano già le porte). In un futuro stadio di sviluppo dell'architettura moderna, la pianta scomparirà. La composizione spaziale proiettata su due dimensioni in una sezione orizzontale (la pianta) può essere surrogata da un calcolo esatto della costruzione. Le matematiche euclidee non serviranno più, ma l'ausilio del calcolo non-euclideo quadridimensionale semplificherà l'operazione.
- X. *Il tempo.* La nuova architettura non conta soltanto sullo spazio, ma anche sul tempo come valore architettonico. L'unità di

spazio e tempo conferisce all'immagine architettonica un aspetto nuovo e plasticamente più completo. È ciò che denominiamo "spazio animato".

XI. *Aspetto plastico.* Quarta dimensione dello spaziotempo.

XII. *Aspetto statico.* La nuova architettura è anti-cubica, cioè i suoi vari spazi non vengono compressi in un cubo chiuso. All'inverso, le diverse cellule spaziali (volumi dei balconi, ecc. inclusi) si sviluppano in senso eccentrico, dal centro alla periferia del cubo, sicché le dimensioni dell'altezza, larghezza e profondità acquistano nuova espressione plastica. La casa moderna darà così l'impressione di essere librata, sospesa nell'aria, avversa alla gravità naturale.

XIII. *Simmetria e ripetizione.* La nuova architettura ha soppresso la monotonia iterativa, e distrutto l'uguaglianza delle due metà, la simmetria. Essa respinge la ripetizione nella durata, le pareti stradali ed ogni normativa. Un blocco di case è una totalità, come una casa indipendente; per ambedue valgono le stesse leggi. Equilibrio e simmetria sono nozioni ben differenti. Invece della simmetria, la nuova architettura propone il rapporto equilibrato di parti ineguali, cioè di parti che sono diverse (in posizione, misura, proporzione, ecc.) per il loro carattere funzionale. La conformità di queste parti è data dall'equilibrio della inconformità e non dall'uguaglianza. La nuova architettura non distingue un "davanti" (facciata) dal "retro", il "destra" dal "sinistra" e, se possibile, neppure l'"in alto" dall'"in basso".

XIV. *Frontalismo.* Contrariamente al frontalismo, nato da una concezione statica della vita, la nuova architettura attingerà una grande ricchezza sviluppando la sua plastica poliedrica nello spazio-tempo.

XV. *Il colore.* La nuova architettura ha soppresso l'espressione individuale della pittura- cioè il quadro, simbolo immaginario e illusionistico dell'armonia- indirettamente con forme naturalistiche e, più direttamente, con la costruzione di piani colorati. La nuova architettura assume organicamente il colore in se stessa. Il colore è uno dei mezzi elementari per rendere visibile l'armonia dei rapporti architettonici. Senza il colore, questi rapporti proporzionali non acquistano realtà vivente, ed è grazie al colore che l'architettura diviene il compimento di tutte le ricerche plastiche nello spazio come nel tempo. In un'architettura neutra, acromatica, l'equilibrio dei rapporti tra gli elementi architettonici resta invisibile. Perciò si è cercata una nota di accordo: un quadro (su un muro) o una scultura nello spazio. Ma persisteva un dualismo, legato ad un'epoca in cui vita estetica e vita reale si mantenevano separate. La soppressione di questo dualismo ha costituito da tempo l'obiettivo di tutti gli artisti. Quando è nata l'architettura moderna, il pittore costruttore ha trovato il suo vero campo creativo. Egli organizza esteticamente il colore nello spazio-tempo e rende visibile plasticamente una nuova dimensione.

XVI. *Decorazione.* La nuova architettura è anti-decorativa. Il colore, invece di drammatizzare una superficie piana,

e di essere un ornamento superficiale, è come la luce, un mezzo elementare dell'espressione puramente architettonica.

XVII. *L'architettura come sintesi della nuova costruzione plastica.* Nella concezione architettonica moderna, la struttura dell'edificio è subordinata. Soltanto attraverso la convergenza di tutte le arti plastiche l'architettura si completa. L'artista neoplastico è convinto di costruire nel campo dello spazio-tempo, e ciò implica la disponibilità a spostarsi nelle quattro dimensioni dello spazio-tempo, poiché la nuova architettura non consente immaginazione alcuna (in forma di "quadro" o di "scultura" separabile).

Il fine è di creare un'armonia con i soli mezzi specifici della disciplina. Ciascun elemento architettonico contribuisce a raggiungere un massimo d'espressione plastica su una base logica e pratica.

Può essere utile ora mettere a confronto tesi di van Doesburg con quelle di Le Corbusier e di Wright.

I famosi cinque principi di Le Corbusier sono:

- 1) pilotis, cioè volumi sospesi su pilastri;
- 2) tetti-giardino, cioè terrazze piane, attrezzate a verde;
- 3) pianta libera, garanzia di elasticità funzionale;
- 4) finestra in lunghezza, asole vitree che tagliano orizzontalmente la parete;
- 5) facciata libera, cioè affrancata dalla struttura mediante l'aggetto dei solai.

Sono cinque indicazioni di contenuto che ognuno può applicare in modo meccanico. La differenza tra Le Corbusier e van Doesburg è che il primo offre soluzioni, mentre il secondo struttura un metodo. Ne deriva che il manierismo purista, lecorbusieriano, si è diffuso molto di più di quello neoplastico.

Le norme dell'architettura organica, espresse nel 1908 da Wright sono le seguenti:

- 1) semplicità,
- 2) tanti stili architettonici quanti stili di persone,
- 3) edificio aderente alla natura,
- 4) colori armonizzati con le forme naturali,
- 5) materiali esibiti per quello che sono,

6) casa con carattere.

Non si tratta quindi di principi progettuali, ma di posizioni etiche la cui sostanza può essere colta solo attraverso le opere stesse di Wright.

Secondo l'analisi critica formulata da Bruno Zevi nel suo saggio "Poetica dell'Architettura Neoplasticista" tutti i 17 punti calzano e qualificano l'architettura di Mies van der Rohe il quale diviene, al duplice livello linguistico e poetico, l'incarnazione del neoplasticismo. Delle altre principali figure del periodo razionalista nessuna esplora coerentemente il processo De Stijl, benché molti lo adottino: citazioni neoplastiche ricorrono frequentemente nelle opere ad esempio di Paul Rudolph, Marcel Breuer o Richard Neutra ma ciò dipende dal fatto che la scomposizione quadridimensionale è diventata un'invariante di base del linguaggio moderno, una poetica rigorosa che rappresenta un passaggio obbligato per gli architetti del moderno e che si compie pienamente in Mies van der Rohe.

Studiando l'attività di Mies fino al 1918 e poi le opere del dopoguerra, si registra un cambiamento repentino, una svolta radicale.

La saldatura tra i due Mies è fornita dalla decisiva influenza di De Stijl, che diviene perciò il principale ingrediente culturale del maestro immortalato dal padiglione di Barcellona del 1929.

Mies non ricevette un'educazione accademica. Figlio di un tagliapietre, s'iscrisse quindicenne ad una scuola industriale, uscendone provetto disegnatore. Si dedica alle decorazioni in stucco di stile rinascimentale fino a diciannove anni quando, trasferitosi a Berlino, trova impiego presso un mediocre architetto, poi nell'ufficio di Bruno Paul. Nel 1908 entrò nel grande atelier di Peter Behrens il quale, superate sia la fase Art Nouveau sia le suggestioni dell'opera di Olbrich, s'andava indirizzando verso un funzionalismo classicista, caratteristico dei famosi edifici per l'industria elettrica AEG. Behrens ripensava Karl Friedrich Schinkel, Mies guardava invece le ville "all'italiana": la casa Perls a Berlino-Zehlendorf del 1911 ed il progetto per il monumento a Bismarck, dell'anno successivo, sono concepiti in stile "schinkeliano".

Del 1912 è il disegno, anch'esso classicheggiante, della casa Kroller a L'Aja. Per costruirne un modello al vero, in legno e tela, proprio sul luogo dove sarebbe stata eretta, Mies si reca in Olanda. Le opere di Berlage lo attraggono per l'onestà strutturale, l'uso schietto dei materiali, lo charme del romantico medievalismo; forse incontra anche i giovani colleghi olandesi. Tornato a Berlino nel '13, completa la casa Urbig in stile settecentesco, poi è chiamato nell'esercito e, per quattro anni, l'architettura gli è preclusa.

Nel 1918, dopo la vita militare, Mies si tuffa nel focoso dibattito culturale post-bellico, avvicinandosi al Novembergruppe, fondato

proprio allora come moto rivoluzionario dell'avanguardia artistica. La Germania post bellica vuole aggiornarsi ed assorbe voracemente gli apporti di altri paesi, a cominciare dall'Olanda e dalla Russia sovietica. Le esposizioni annuali del Novembergruppe divengono occasioni d'incontro dei maggiori ingegni creativi europei. Dal 1921 al 1925 egli ne dirigerà la sezione architettura. Organizzava mostre che lo mettevano in contatto con le tendenze internazionali più avanzate; finanziava e dirigeva la rivista «G» (da Gestaltung, forza creativa) che uscì nel 1923. Affrontò il problema linguistico, superando l'influenza dell'opera di Schinkel, Behrens, e Berlage e progettando edifici ideali.

Nel 1922 Theo van Doesburg è presente a Berlino insieme a El Lissitzky, giunto da Mosca per l'esposizione del costruttivismo e del suprematismo russo. Mies è con loro. Inoltre, l'editore della rivista «G» è Hans Richter membro ufficiale di De Stijl; non meraviglia che l'impronta del periodico sia fortemente neoplastica.

Questi eventi e l'eco della rivolta provocata da van Doesburg a Weimar spingono Mies ad impossessarsi della poetica De Stijl: il tema fondamentale, la scomposizione della scatola edilizia in liberi piani, è da lui assimilato a fondo, e non più dimenticato.

La casa di campagna del 1923, esposta in una mostra del Novembergruppe, presenta una pianta già tutta decomposta in piani.

Nello stesso anno, la casa Wolf a Guben sancisce la scelta linguistica: pareti in laterizio, ma distinte da finestre prementi sugli spigoli, da riseghe angolari e dislivelli.

Nel 1927 il padiglione dell'industria vetraria all'esposizione del Werkbund a Stoccarda preannuncia i capolavori neoplastici di Barcellona e Berlino. Muri che diventano diaframmi sui quali poggia, senza gravitare, il soffitto. Colori in funzione architettonica, come aveva insegnato van Doesburg: pavimento di linoleum bianco e nero, pareti di vetro trasparente o grigio opaco o smerigliato.

Col padiglione tedesco a Barcellona del 1929 e con la casa-modello all'esposizione di Berlino del '31, il linguaggio volumetrico del neoplasticismo si risolve in chiave spaziale. Per Mies la scatola non esiste più, la sua architettura prende le mosse da uno spazio continuo, ininterrotto fra esterno e interno e ne incanala le influenze con divisori che, prolungandosi oltre le lastre del pavimento e del tetto, stabiliscono un colloquio incessante tra edificio aperto e ambiente circostante.

Per l'orchestrazione dei piani dissonanti sono progetti decisamente De Stijl, ma con una variante metodologica di incalcolabile portata: traslano l'indagine creativa dagli involucri alle cavità.

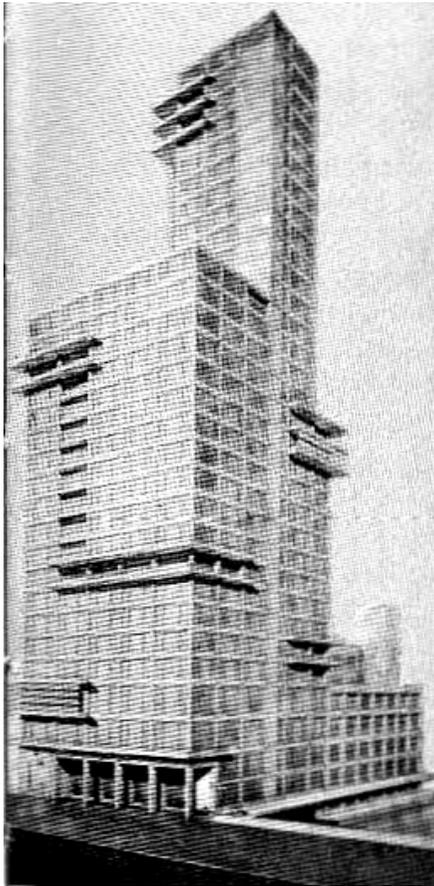
I disegni ne confermano la percezione: esili sostegni preziosamente modellati, su cui lievita la copertura, poi composizione, quasi musicale, di lastre.

Il neoplasticismo architettonico trova finalmente un protagonista che, travalicandone i confini grammaticali e sintattici, sa elevarlo a poetica spaziale.

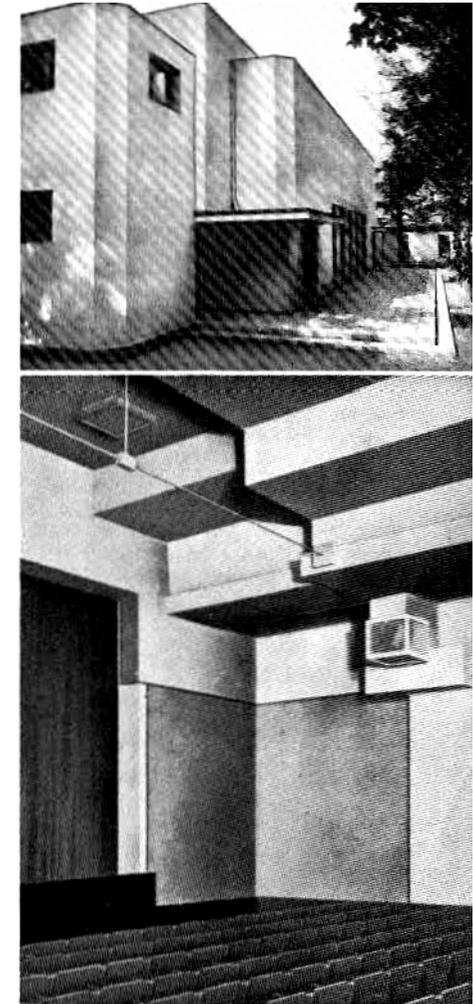
Studi semiologici nel campo architettonico hanno accentrato l'interesse sul movimento De Stijl o neoplasticismo, poiché appare evidente che in quel cenacolo originato in Olanda si svolse l'unica coerente ricerca volta a formulare un codice per parlare e leggere l'architettura.

Forse non c'è un solo architetto colto, da Giuseppe Terragni ad AlvarAalto fino a Paul Rudolph, che non abbia ripreso, in qualche fase del proprio sviluppo, la ricerca scompositrice derivante dal gruppo olandese e dalla sua influenza nel Bauhaus.

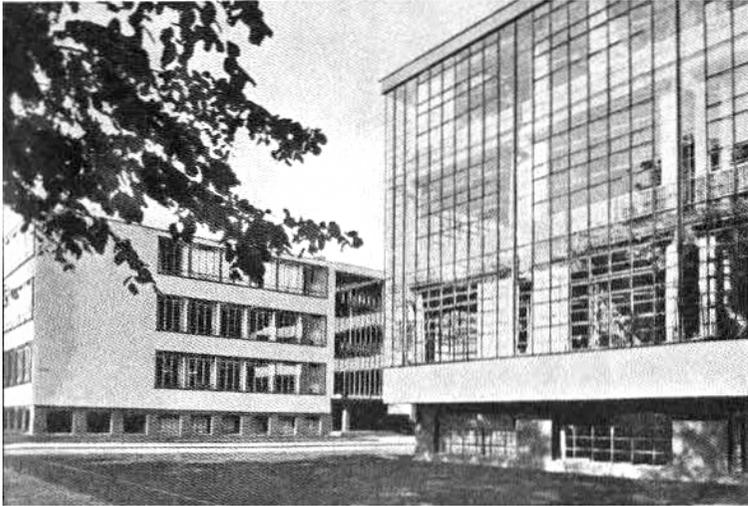
La sintassi De Stijl, se non un approdo, ha certo rappresentato un ponte obbligato per gli architetti moderni.



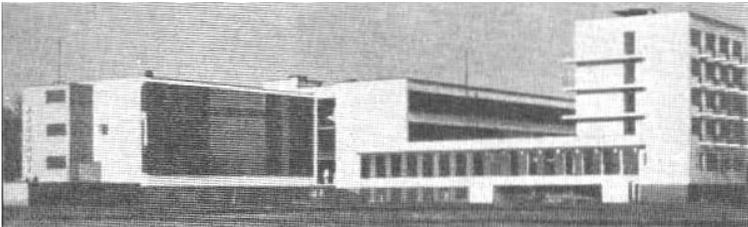
*Walter Gropius, con la collaborazione di Adolf Meyer:
progetto per il grattacielo della «Chicago Tribune»,
presentato al concorso internazionale del 1922
Immagine tratta da: BRUNO ZEVI - POETICA
DELL'ARCHITETTURANEOPLASTICA - Il linguaggio
della scomposizione quadridimensionale, pag. 35
1974, Giulio Einaudi Editore. Seconda edizione*



*Scorcio dell'ingresso ed interno del Teatro
municipale a Jena (1923).
Immagini tratte da: BRUNO ZEVI, op. cit., pag. 35*



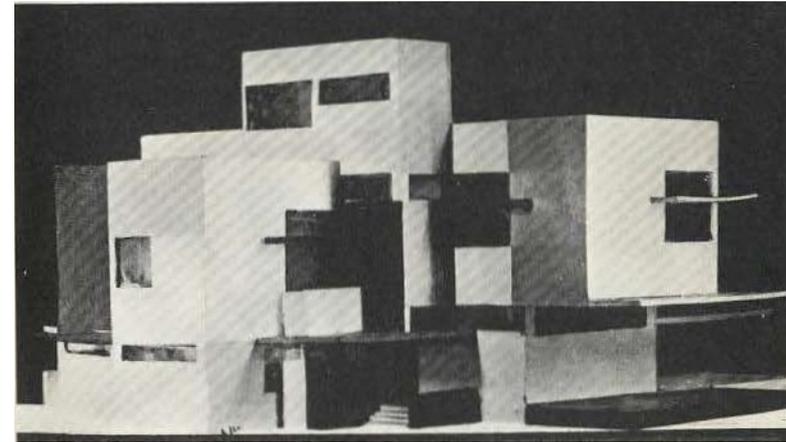
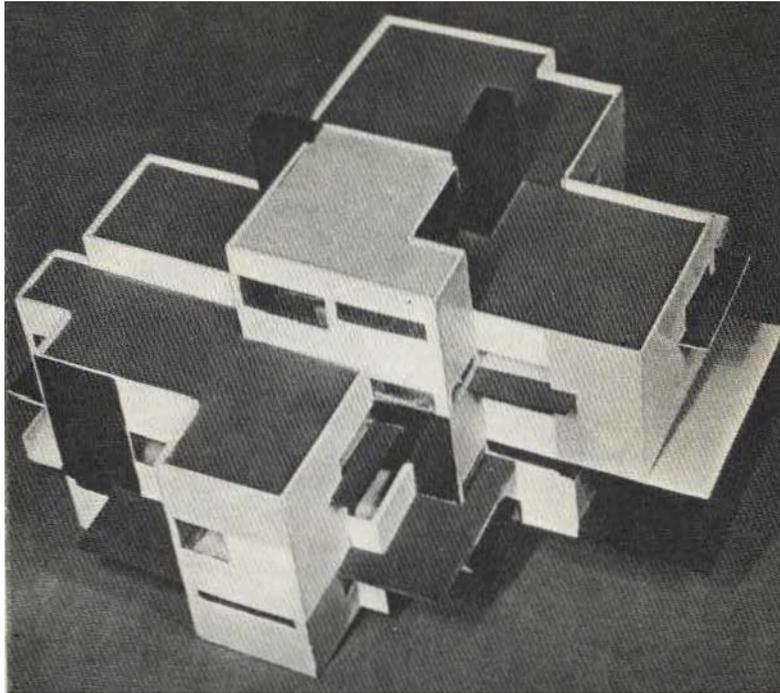
*Walter Gropius: Bauhaus a Dessau (1925-26).
Scorcio della scuola con il blocco vitreo dei laboratori in primo piano.
Immagine tratta da: BRUNO ZEVI, op. cit., pag. 36*



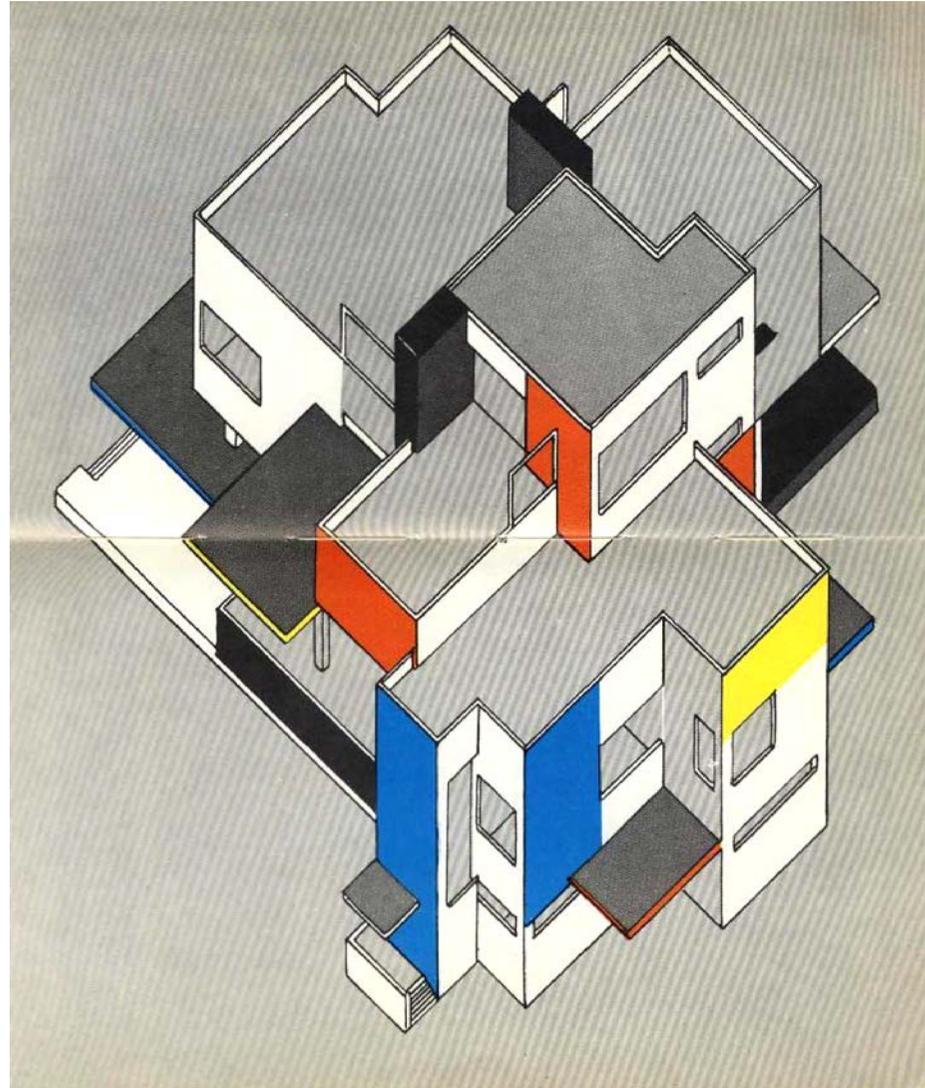
*Walter Gropius: Bauhaus a Dessau (1925-26).
Fronte d'ingresso della scuola.
Immagine tratta da: BRUNO ZEVI, op. cit., pag. 38*



*L'ufficio del direttore nel Bauhaus di Weimar (1923),
il cui arredo denuncia l'influsso del linguaggio neoplasticista.
(Immagine tratta da: BRUNO ZEVI - op. cit. Pag. 37)*



*Theo van Doesburg e Cor van Eesteren:
progetto di Casa privata, del 1920. Due vedute del plastico.
Immagini tratte da: BRUNO ZEVI, op. cit., pag. 55*

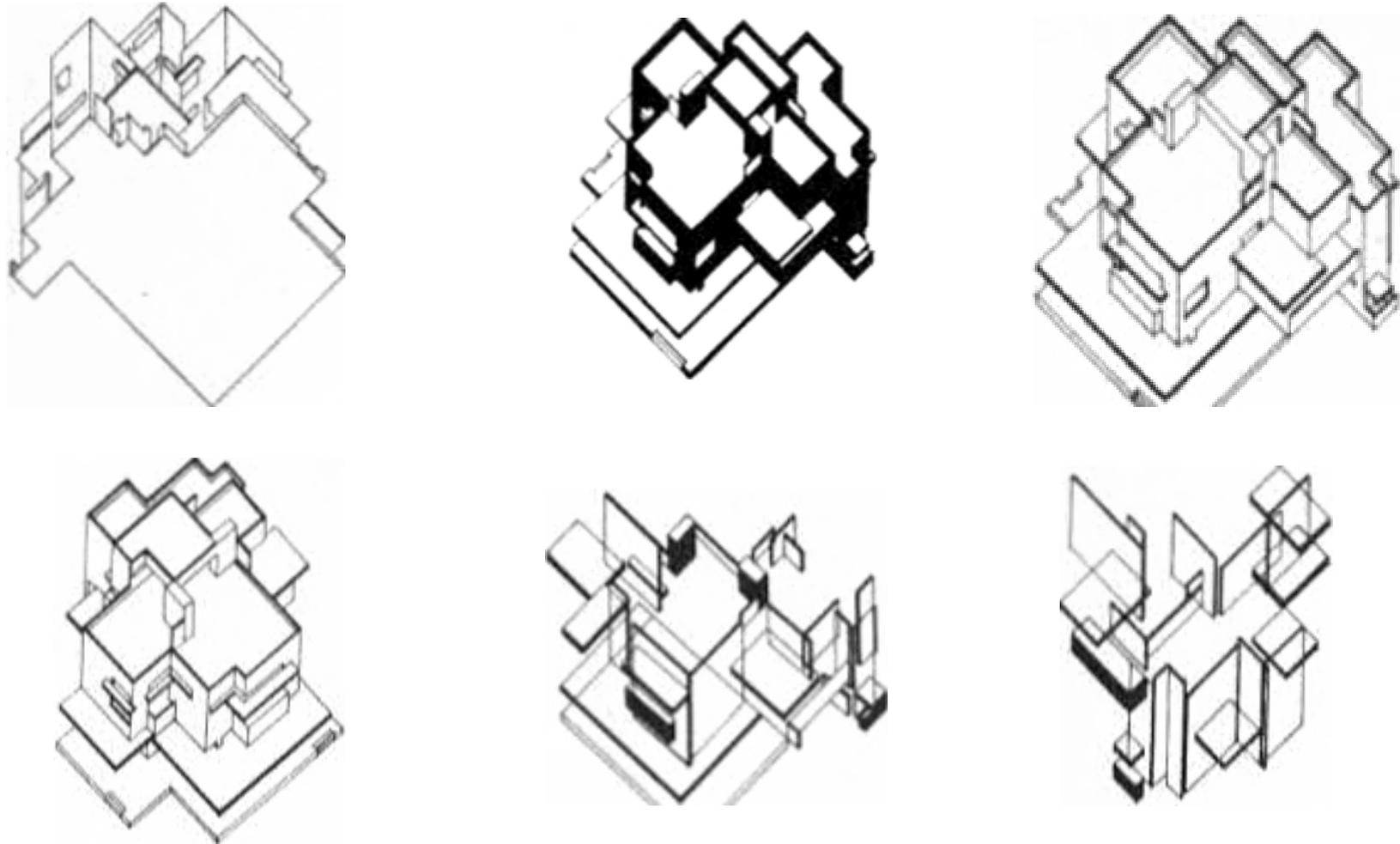


*Theo van Doesburg e Cor van Eesteren:
progetto di Casa privata, del 1920.
Assonometria.
Immagine tratta da: BRUNO ZEVI, op. cit., pag. 56-57*



- 1 Doccia
- 2 Solarium
- 3 Ospiti
- 4 Domestica
- 5 Letto
- 6 Bagno
- 7 Terrazza
- 8 Ginnastica
- 9 Guardaroba
- 10 Cucina
- 11 Dispensa
- 12 Ufficio
- 13 Soggiorno
- 14 Studio
- 15 Garage

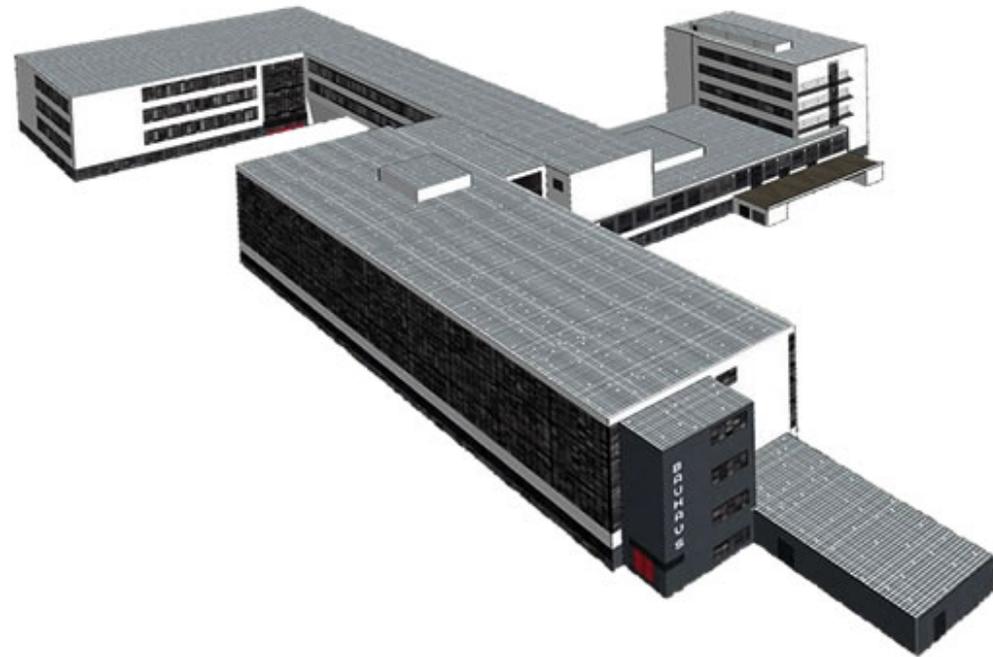




Theo van Doesburg e Cor van Eesteren: progetto di Casa privata del 1920. Piante, assonometrie dall'alto e dal basso, scomposizione della scatola volumetrica in lastre.

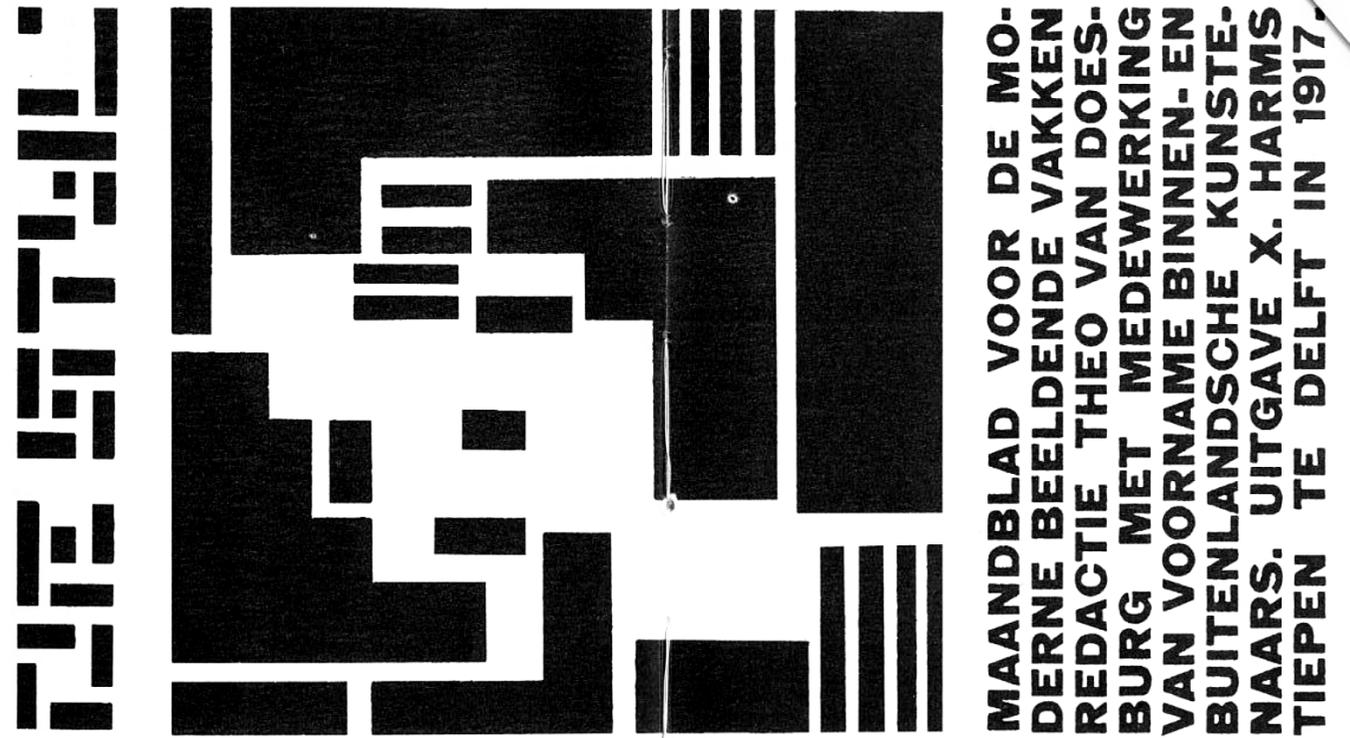


Immagine tratta da: <http://goo.gl/GwT2m>



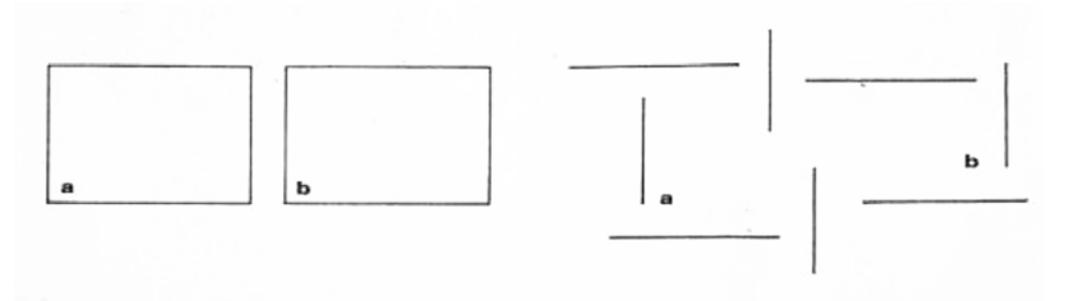
Walter Gropius: *Bauhaus a Dessau (1925-26)*. Scorcio della scuola con il blocco vitreo dei laboratori in primo piano. (1925/1926)

Immagine tratta da: <http://goo.gl/c4URp>



*Copertina delle prime annate di «De Stijl», disegnata da Vilmos Huszar (1917).
«Come in architettura, è lo spazio vuoto che produce l'effetto maggiore».*

Immagine tratta da: BRUNO ZEVI – op. cit. , pag. 8-9



Passaggio da figure geometriche chiuse alla scomposizione neoplastica, in uno schema di Theo van Doesburg.



Copertina della rivista a partire dal 1921.

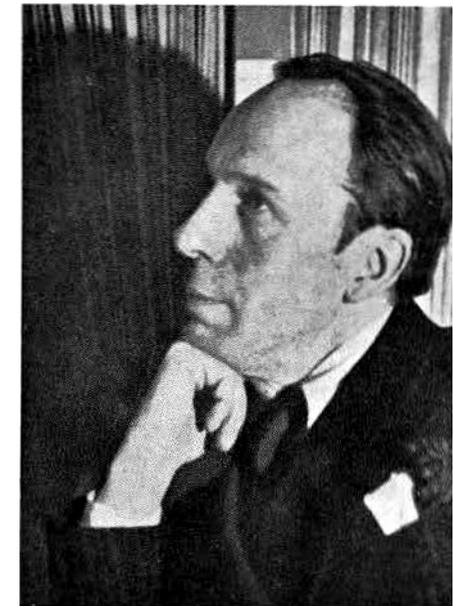


Foto di Theo van Doesburg pubblicata nell'ultimo numero della rivista De Stijl, gennaio 1932

Immagini tratte da: BRUNO ZEVI – op. cit. , pag. 14



Gerrit Thomas Rietveld, Casa Schröder, Utrecht, 1924

immagine tratta da "L'arte moderna" di Giulio Carlo Argan, Sansoni Editore, 1970.

Gerrit Rietveld compone la facciata come giustapposizione di piani liberi, come un quadro De Stijl, si distacca da ogni linguaggio tradizionale risaltando la composizione e il colore. In casa Schröder a Utrecht (1924) i materiali della costruzione sono linee, piani, colori: si porta avanti un piano sospeso per arretrare il volume del corpo principale, lo si "compensa" indicando con un'asta verticale lo spigolo di un volume vuoto, si contrappone ai piani frontali il piano orizzontale di una copertura sporgente, si blocca con una linea nera l'espansione luminosa di una superficie bianca, con la spazialità negativa di un blu la spazialità positiva di un giallo. (Giulio Carlo Argan)



Gerrit Thomas Rietveld, "Red and blue chair", 1918 e Schroeder table, 1924

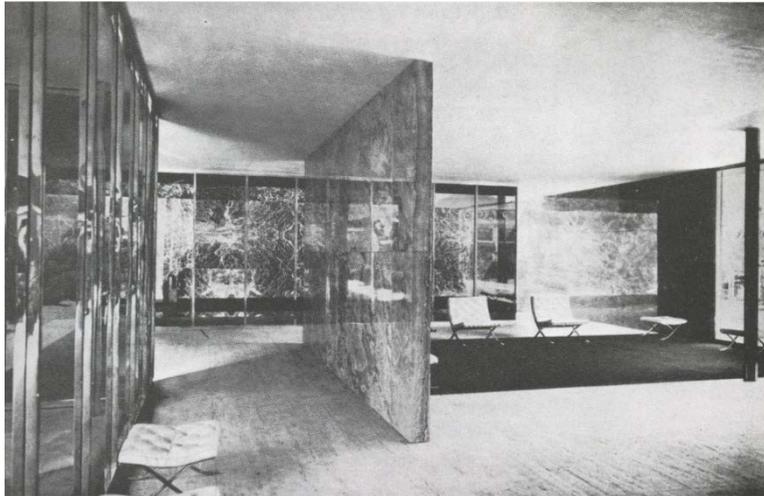
Immagine tratta da: <http://goo.gl/a4OFq>

Immagine tratta da: <http://goo.gl/eOXm8>

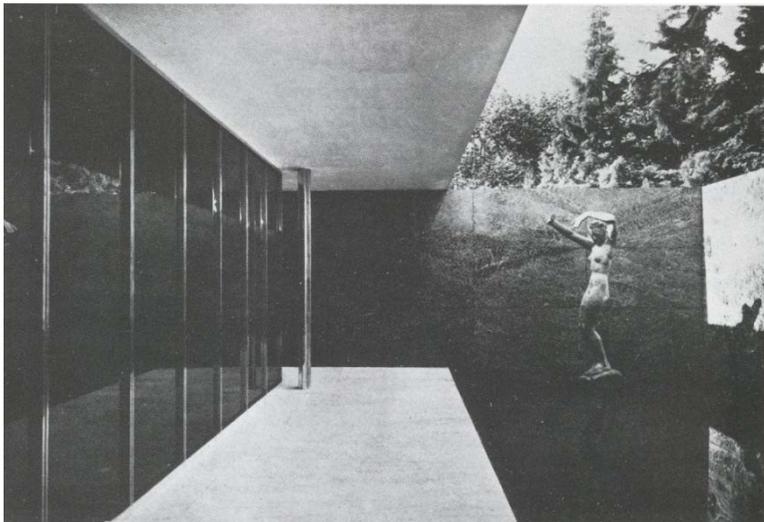


Gerrit Thomas Rietveld, Museo Sonsbeck ad Arnhem (1954)

Immagini tratte da: BRUNO ZEVI – op. cit. , pag. 173

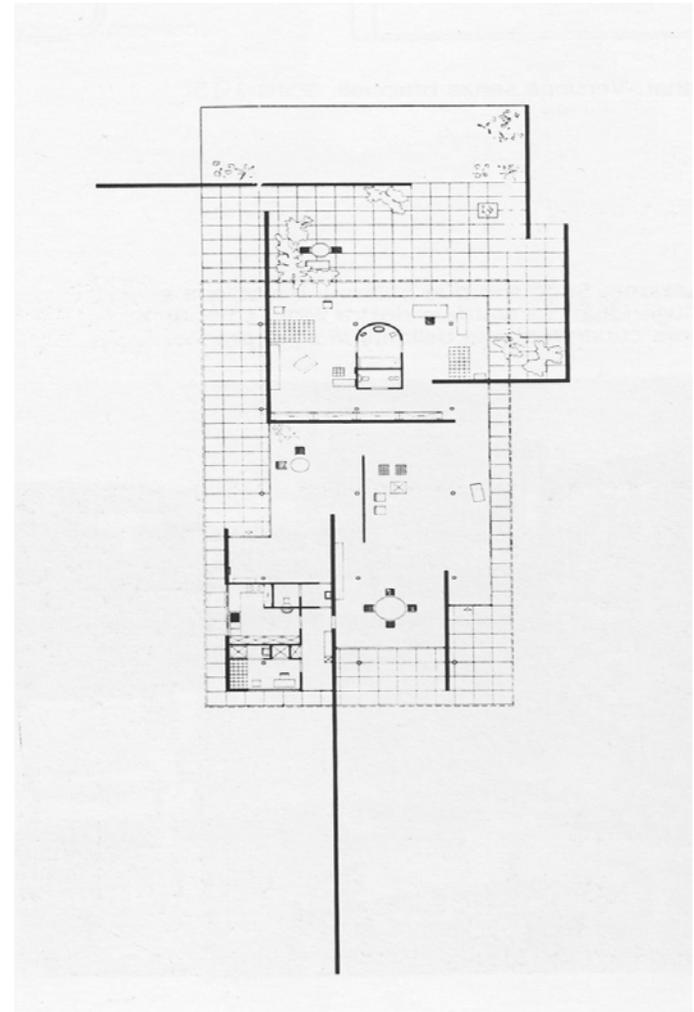


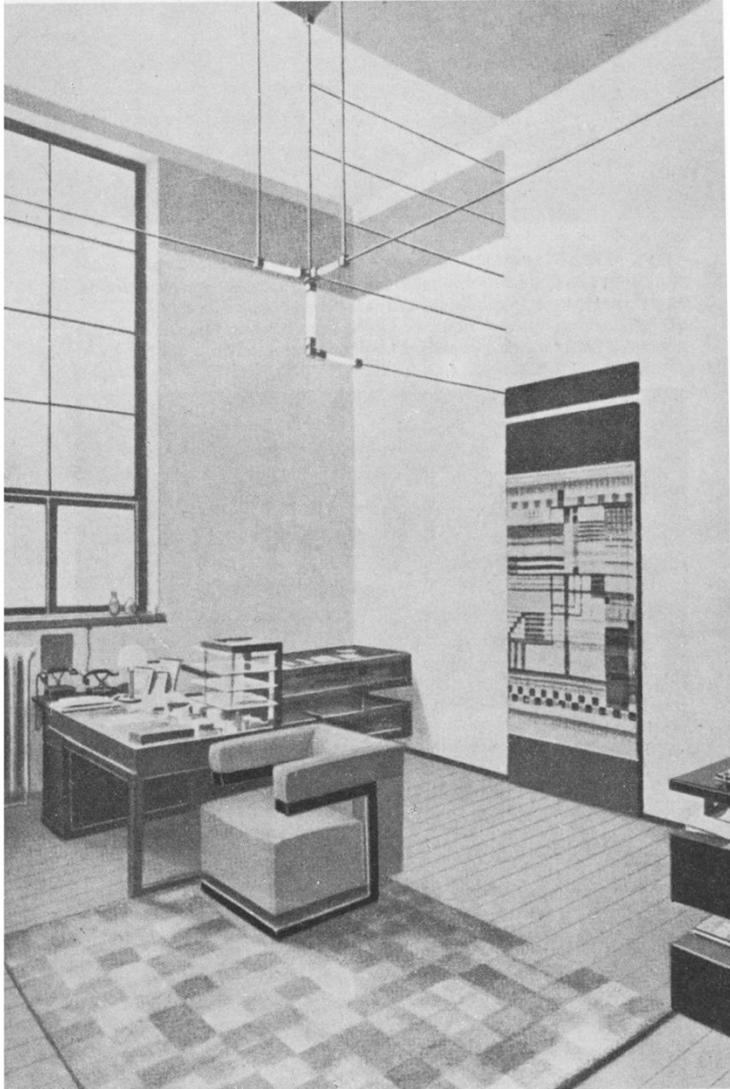
*L. Mies van derRohe, Deutschepavillon, Barcelona, 1929
Immagini tratte da: Mies van derRohe, pag. 37
a cura di WernerBlasered. Zanichelli, seconda edizione*



L. Mies van derRohe, casa modello all'esposizione di Berlin, 1931

Immagini tratte da: WernerBlaser, op. Cit., pag. 42





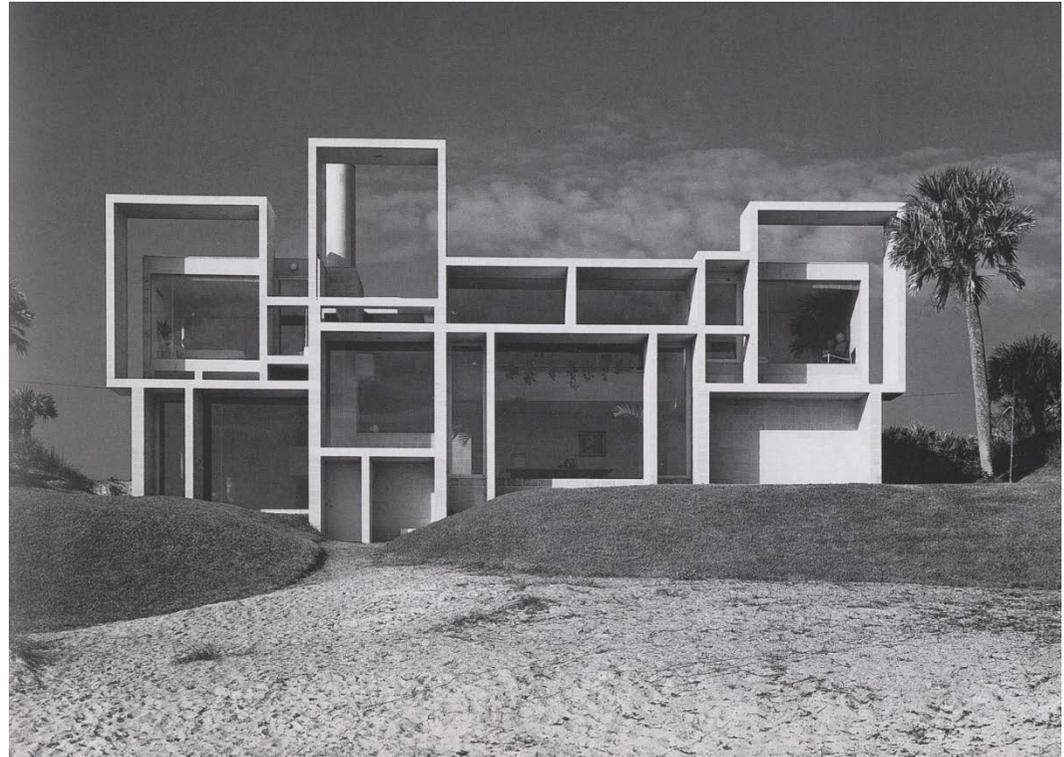
Walter Gropius: L'ufficio del direttore Bauhaus di Weimar (1923), il cui arredo denuncia l'influsso del linguaggio neoplastico. Il lume segmentato sembra ricalcare uno schema ideato da Gerrit Rietveld.

Immagine tratta da: BRUNO ZEVI - op. cit. Pag. 37



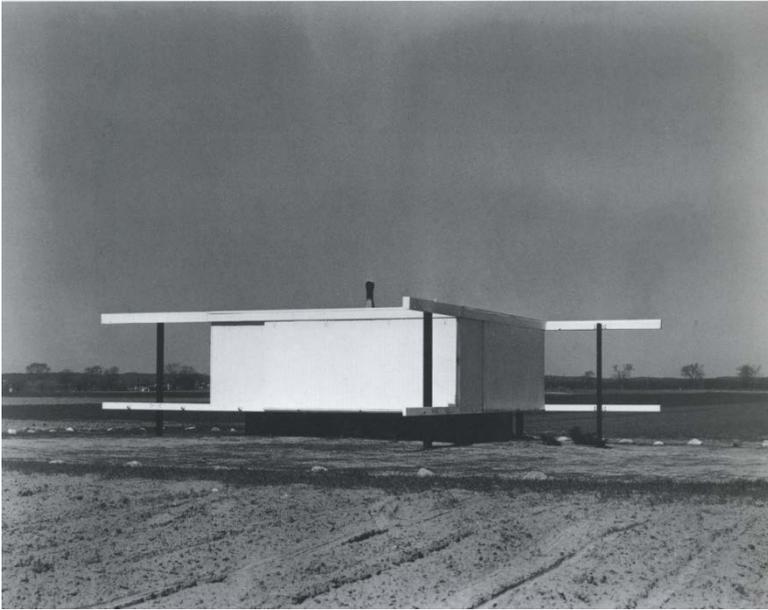
*Walter Gropius: Bauhaus a Dessau
abitazione del Direttore e case bifamiliari per i professori*

Immagine tratta da: BRUNO ZEVI - op.cit. Pag. 38

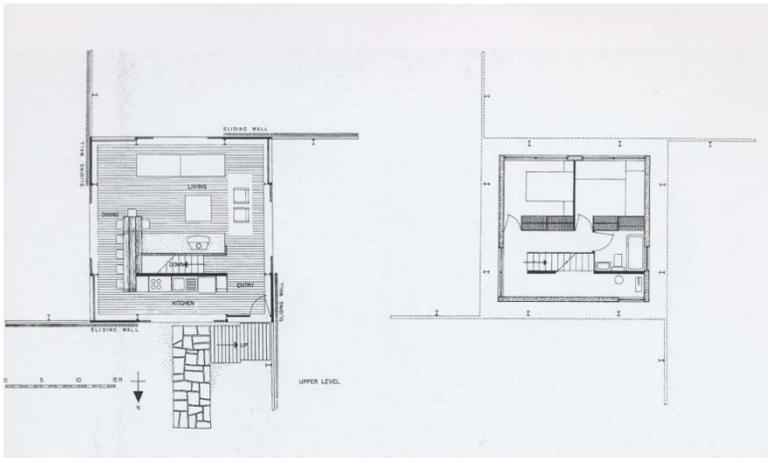


Paul Rudolph Milam House (1963)

*Immagine tratta da: MODERN AMERICAN HOUSES, Fifty Years of Design in ARCHITECTURAL RECORD
REVISED AND EXPANDED EDITION Pag. 76*

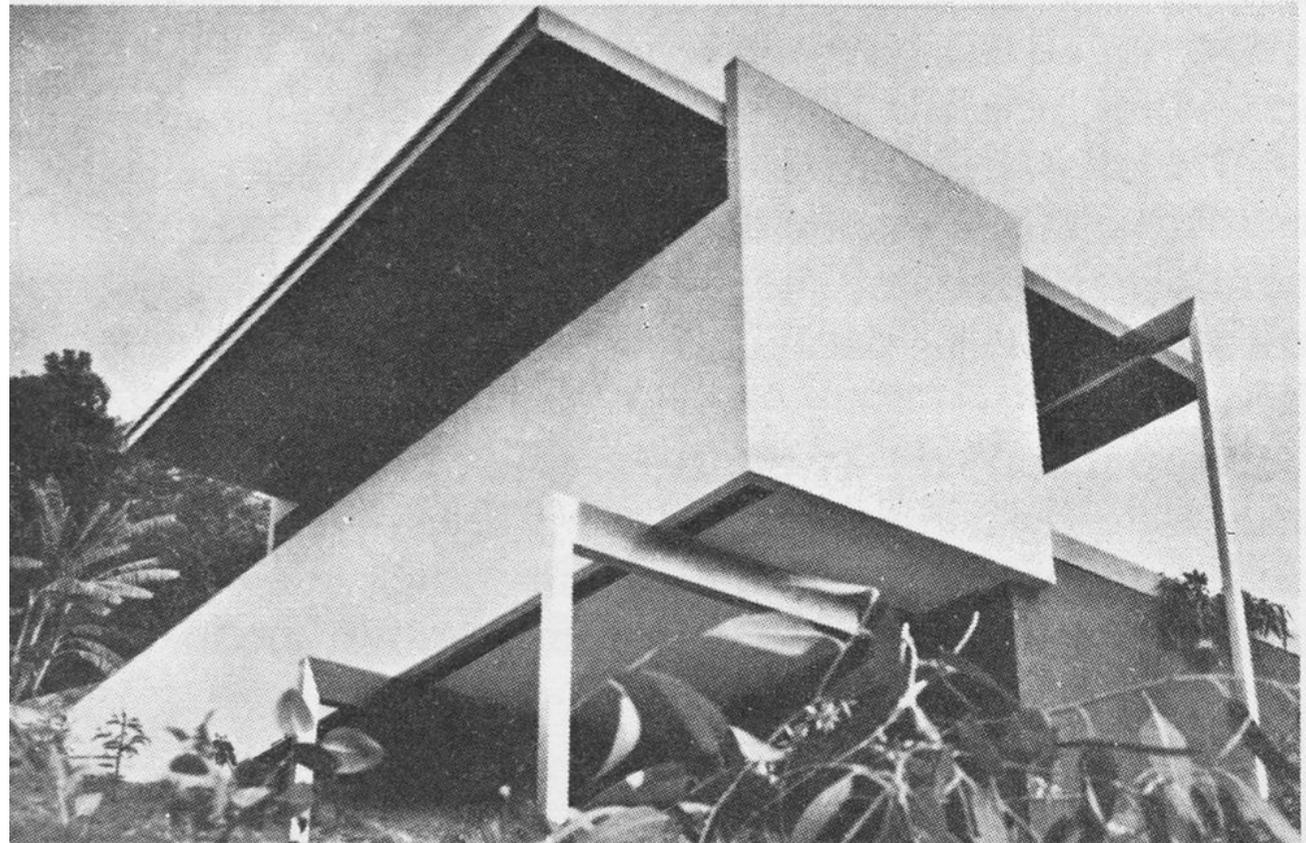


Peter Blake, Pinwheel house, (1954)

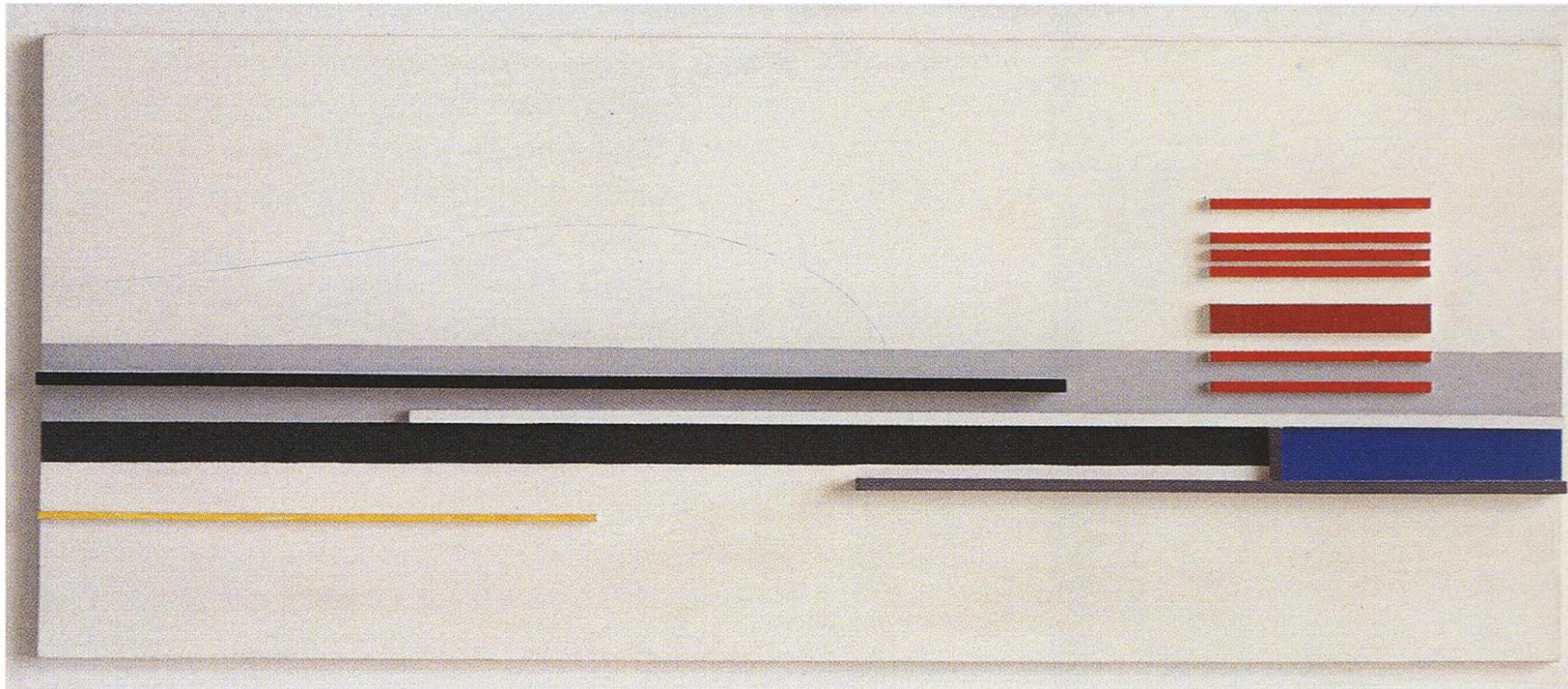


Richard Meier, Smith House, (1968)

Immaginetratta da: MODERN AMERICAN HOUSES, Fifty Years of Design in ARCHITECTURAL RECORD REVISED AND EXPANDED EDITION Pag. 95



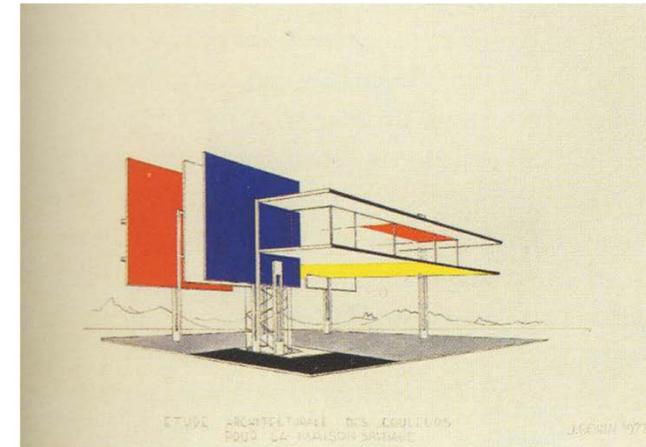
*Epigoni di De Stijl. Richard Neutra Villa Brown a Bel Air, Cal., progettata da Richard Neutra (1955).
Immagine tratta da: BRUNO ZEVI – op. cit. – pag. 116*



*Immagine tratta da:
Arti &Architettura 1900/1968
Scultura, pittura, fotografia, design,
cinema e architettura: un secolo di progetti creativi
A cura di Germano Celant
Skira Editore, 2004
Pag. 203*

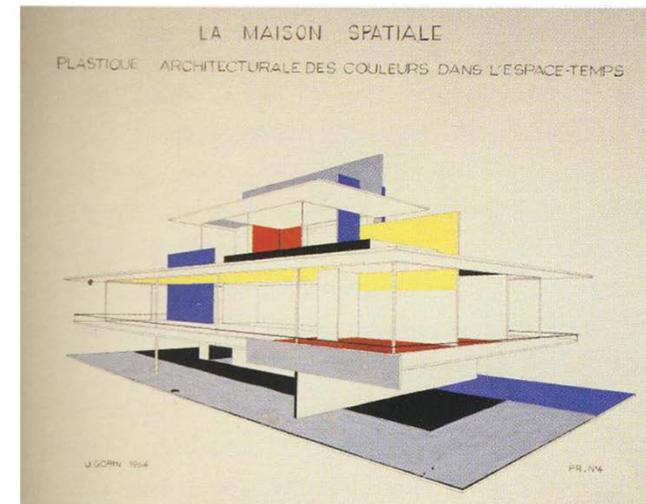
Jean Gorin, 1971
Studio architettonico dei colori per la casa spaziale
48,7x63,7 cm
Parigi, Musée National d'Art moderne
-Centre Georges Pompidou-

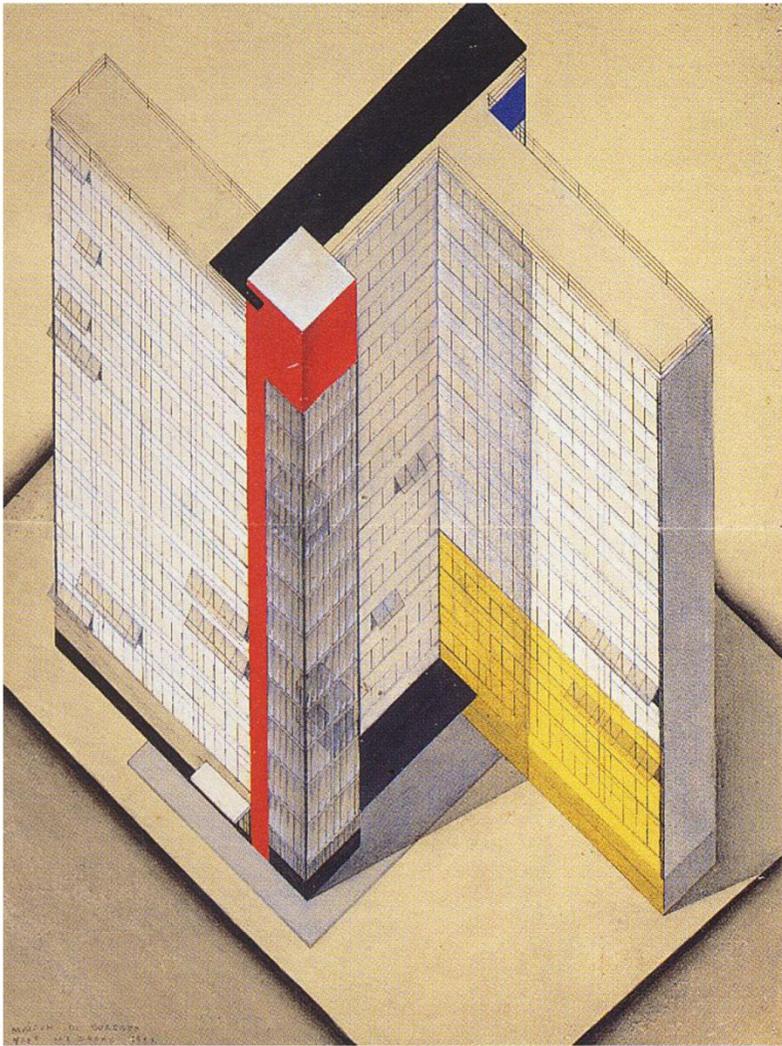
Immagine tratta da: Germano Celant, op. cit., pag. 203



Jean Gorin La casa spaziale, 1964
Inchiostro di china, penna a sfera e gouache su carta,
50,3x65 cm
Parigi, Musée National d'Art moderne
-Centre Georges Pompidou-

Immagine tratta da: Germano Celant, op. cit., pag. 203





Jean Gorin
Casa di uffici, Nort-sur-Erdre
Sottotitolo: Policromia architettonica n.3, 1927
Matita ed inchiostro di china, 65,3x30,5 cm
Parigi, Musée National d'Art moderne
-Centre Georges Pompidou-

Immagine tratta da: Germano Celant, op. cit., pag. 200

*Walter Gropius
Bauhaus a Weimar: Cabinet per periodici (1923)*

Immagine tratta da: <http://goo.gl/Mnzoz>



*Jean Prouvé e Charlotte Perriand
Wall-mounted book-shelves and cabinet
(1957)*

Immagine tratta da: <http://goo.gl/XF1wO>





Yves Saint Laurent Mondrian collection (1968-69)

Immagine tratta da: <http://goo.gl/rIV5v> Immagine tratta da: <http://goo.gl/CEVaw>



Mondrianvase

Immagine tratta da: <http://goo.gl/3qZM1>

Francesco Cappuccio – coffee tablecanvas



Immagine tratta da: <http://goo.gl/NoHRN>

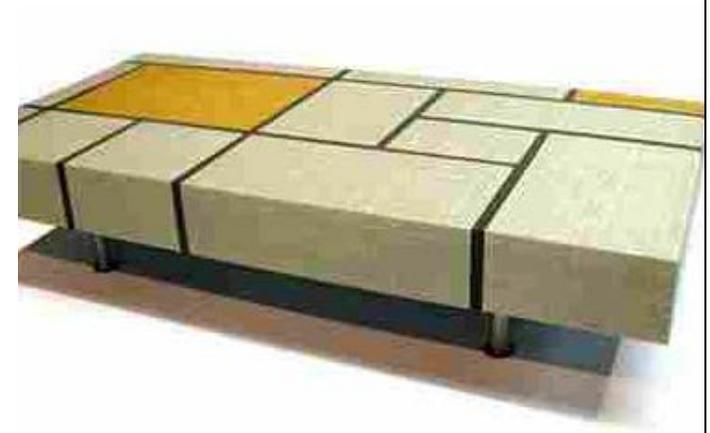
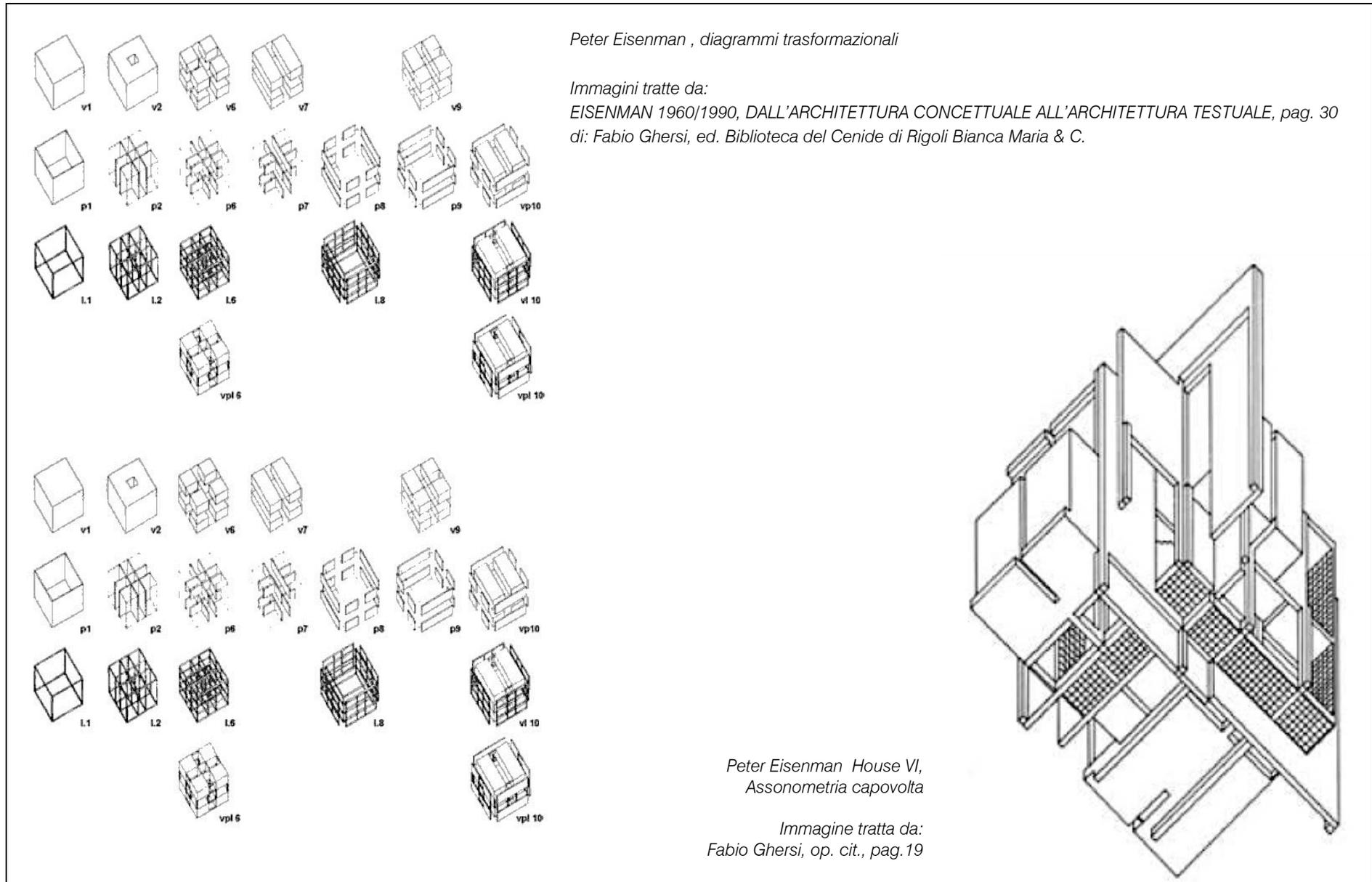
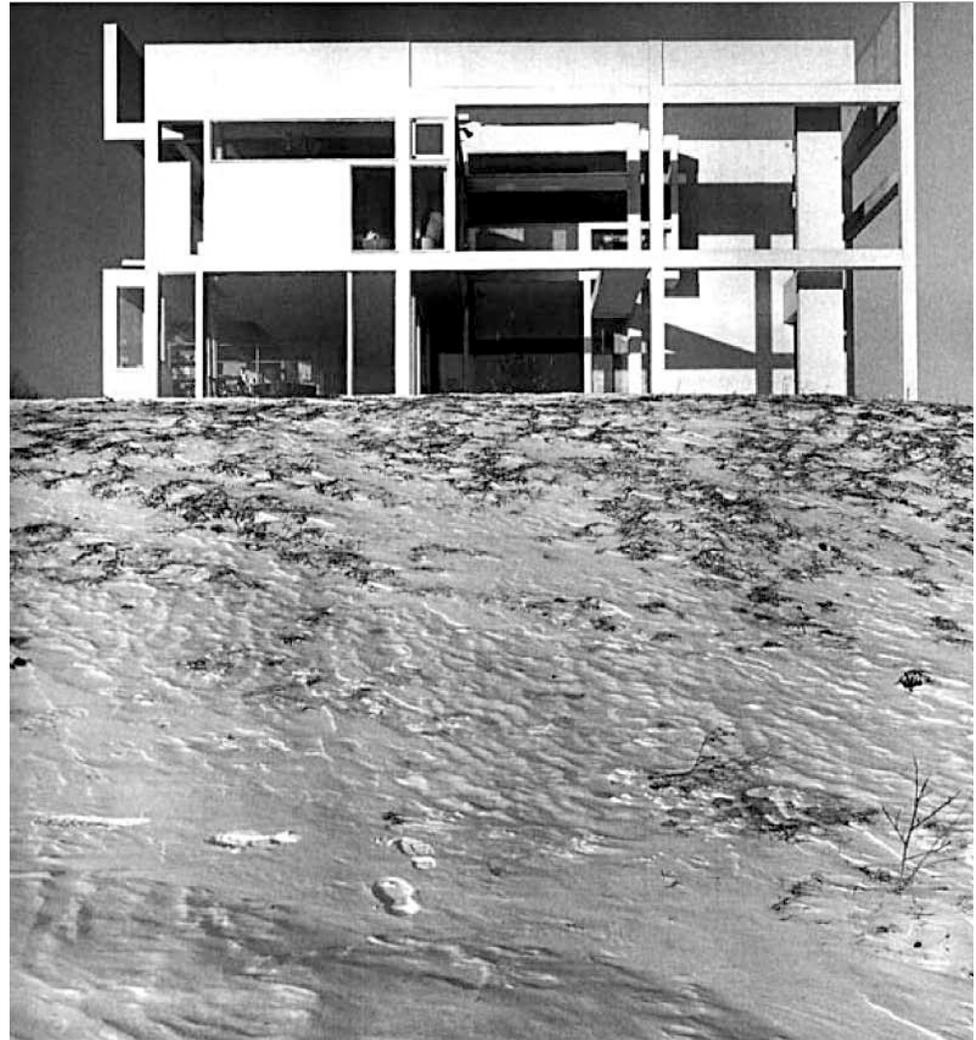


Immagine tratta da: <http://goo.gl/6tMwq>





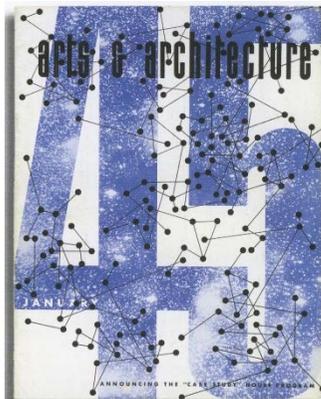
Peter Eisenman House II, Prospetto a mare

Immagine tratta da: Fabio Ghersi, op. cit., pag. 20

Case Study House Program

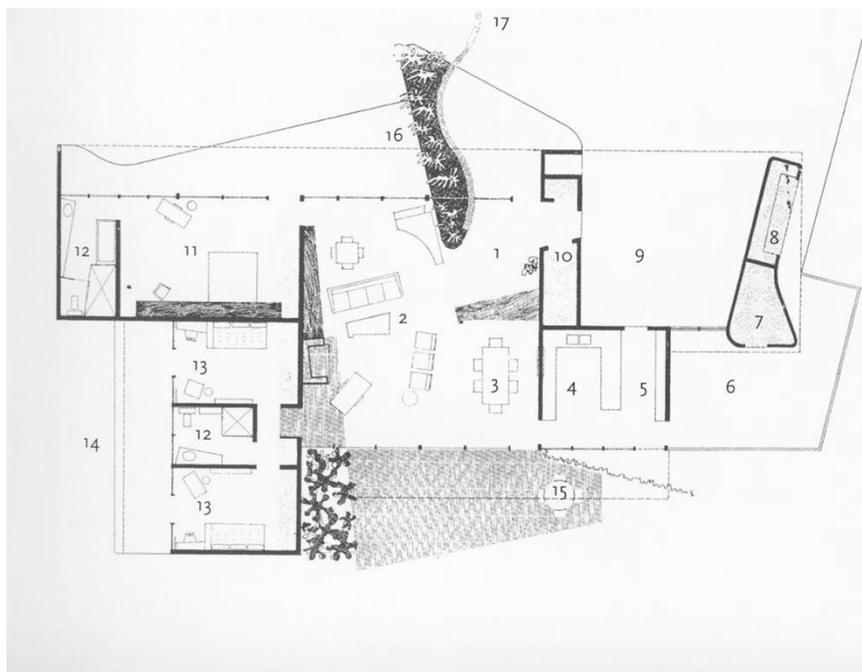
Il Case Study House Program, promosso a Los Angeles nel 1945 dalla rivista "Arts and Architecture", rappresenta uno dei maggiori contributi all'evoluzione dell'architettura americana intorno alla metà del Novecento. Concepiti come prototipi per un'architettura sperimentale a basso costo, i trentasei progetti del programma incarnano le aspirazioni della moderna generazione di architetti attivi nei ferventi anni che seguirono il secondo conflitto mondiale e che videro svilupparsi negli Stati Uniti, un vero e proprio boom dell'industria delle costruzioni.

La forza motrice del Case Study House Program era John Entenza, assertore convinto del modernismo e direttore del mensile di avanguardia "Arts and Architecture". Nelle intenzioni di Entenza, il Case Study House Program doveva essere un mezzo attraverso cui offrire al pubblico ed all'industria delle costruzioni modelli di abitazioni a basso costo che utilizzassero il linguaggio moderno, nella convinzione che il boom delle costruzioni fosse una conseguenza inevitabile delle gravi carenze abitative della Grande Depressione e della seconda Guerra Mondiale. Il fine di Entenza era quello di consentire agli architetti di progettare e di costruire, per clienti reali, abitazioni moderne a basso costo, sfruttando materiali offerti dalle tecnologie industriali, e di utilizzare la rivista quale mezzo per illustrare ampiamente e diffondere i risultati di questo impegno progettuale. Prima dell'esordio del programma ufficiale, nel 1945, Entenza aveva già promosso, attraverso la rivista, alcuni concorsi per le piccole case che avrebbero dovuto imporsi con la fine, ormai considerata imminente, del conflitto. Entenza che intuiva con anticipo il crescente interesse per questo tema da parte, degli architetti, forniva in tal modo uno sbocco concreto alle loro idee.



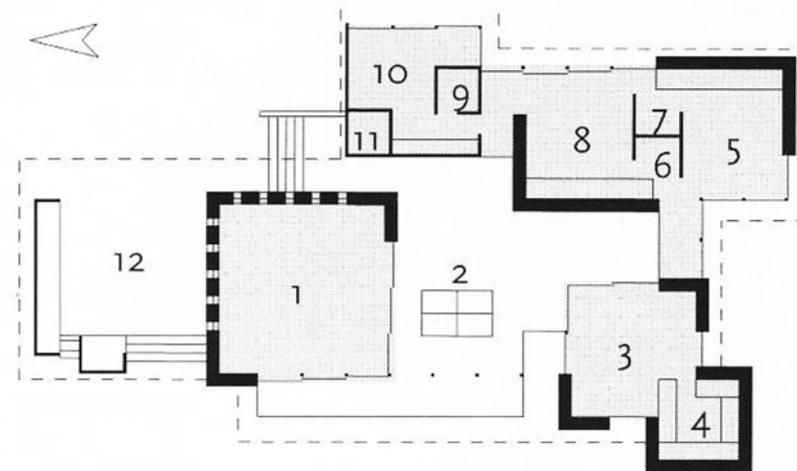
Copertina della rivista "Arts and Architecture"
direttore J. Entenza

Immagine tratta da: <http://goo.gl/TEbgI>



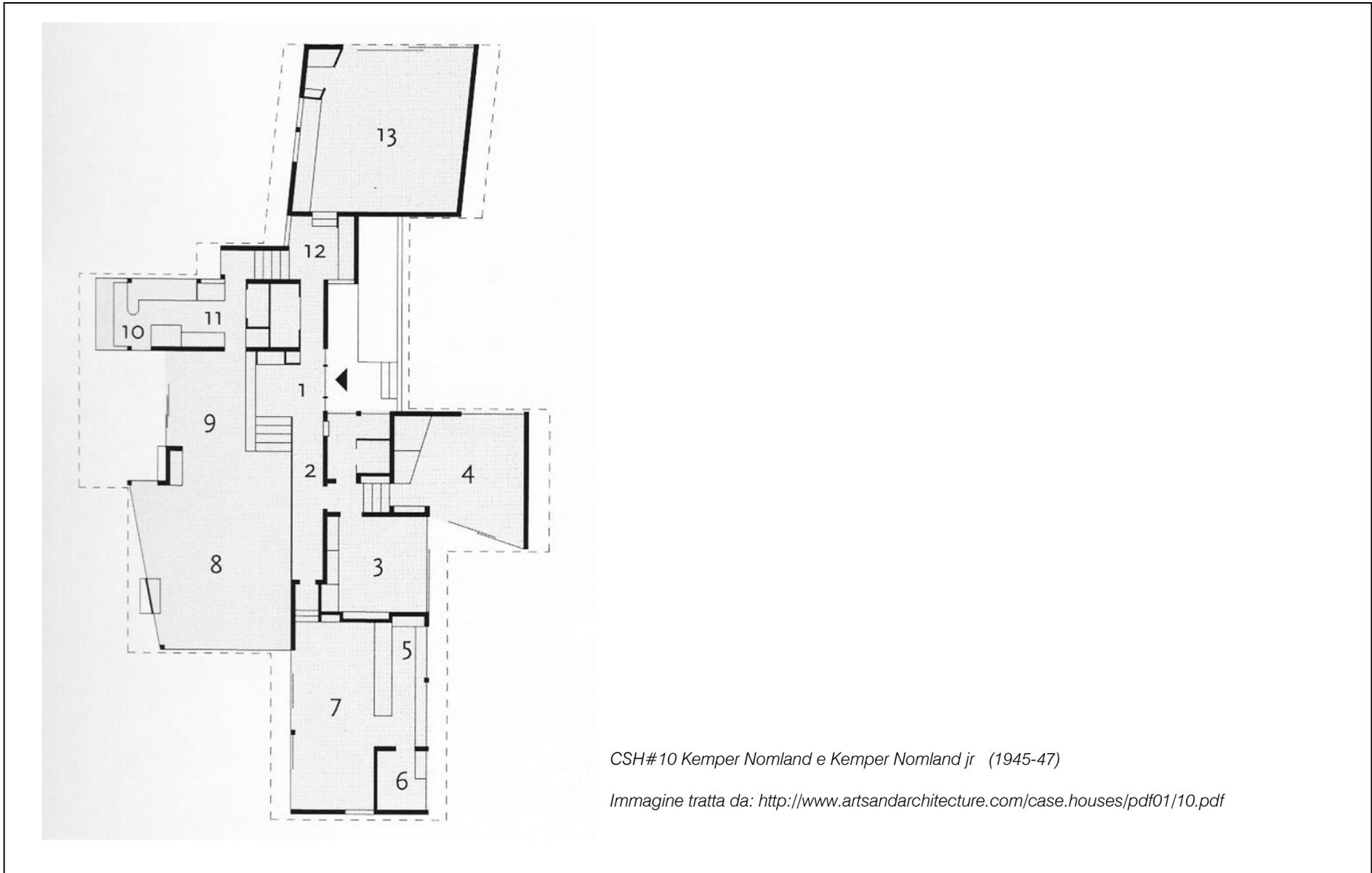
CSH#2 Sumner Spaulding, John Rex (1945-47)

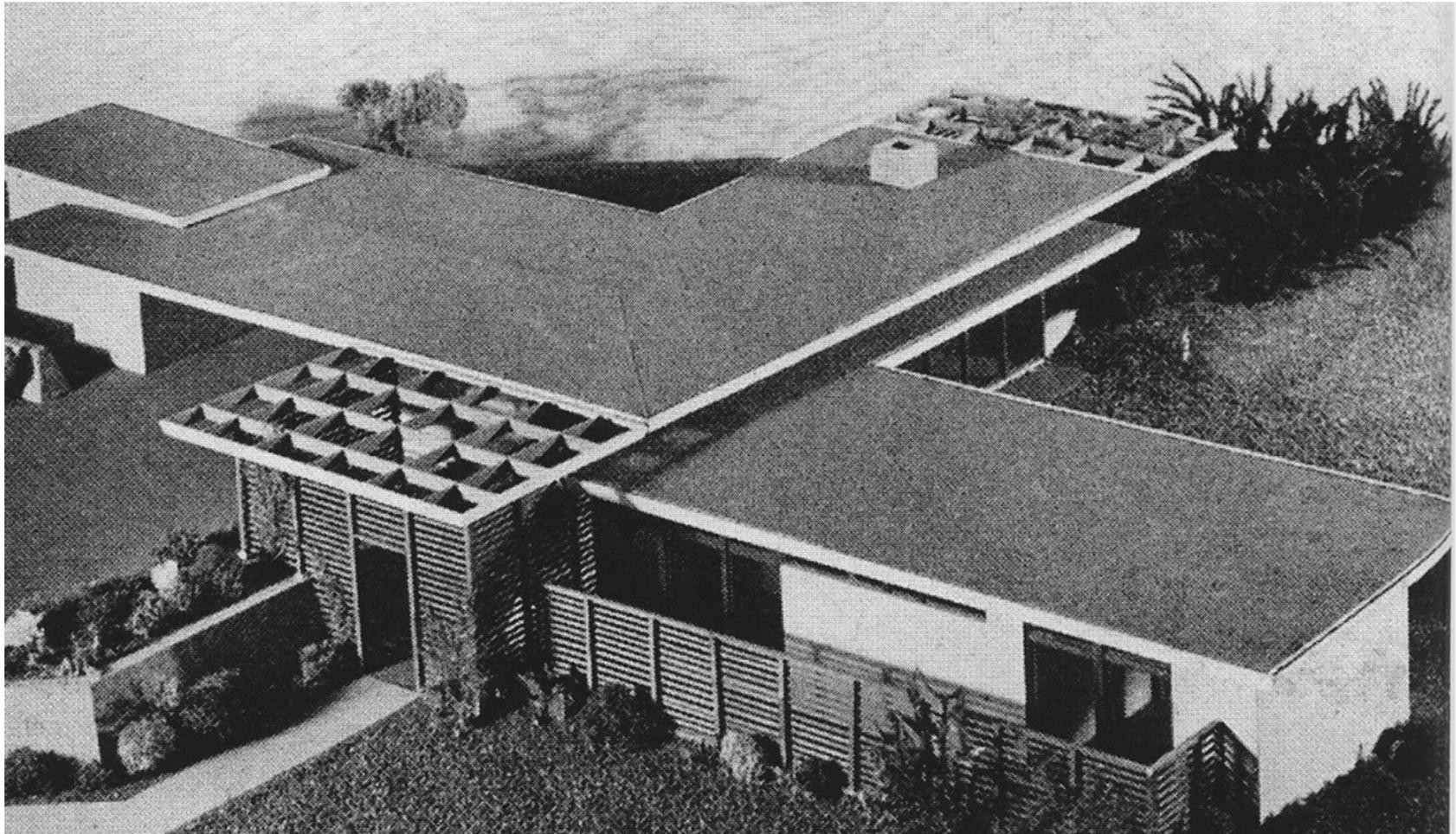
Immagine tratta da: <http://www.artsandarchitecture.com/case.houses/pdf01/02.pdf>



CSH#5 Whitney R. Smith (1945)

Immagine tratta da: <http://www.artsandarchitecture.com/case.houses/pdf01/05.pdf>





CSH#12 Whitney R. Smith (1946)

Immagine tratta da: <http://www.artsandarchitecture.com/case.houses/pdf01/12.pdf>

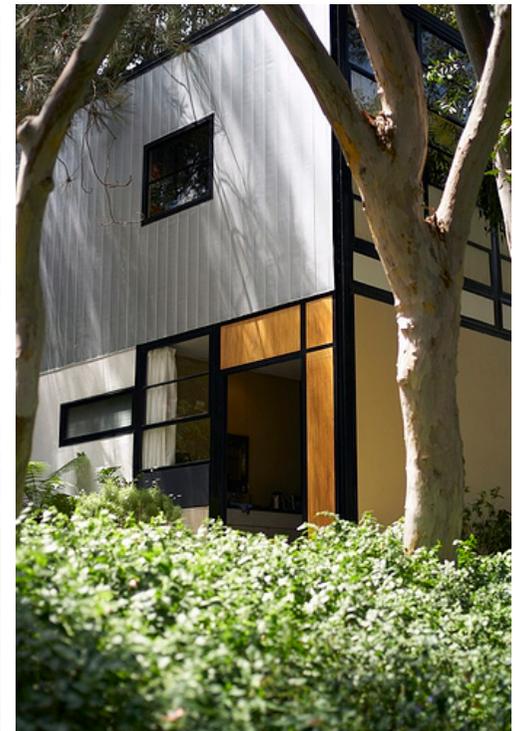
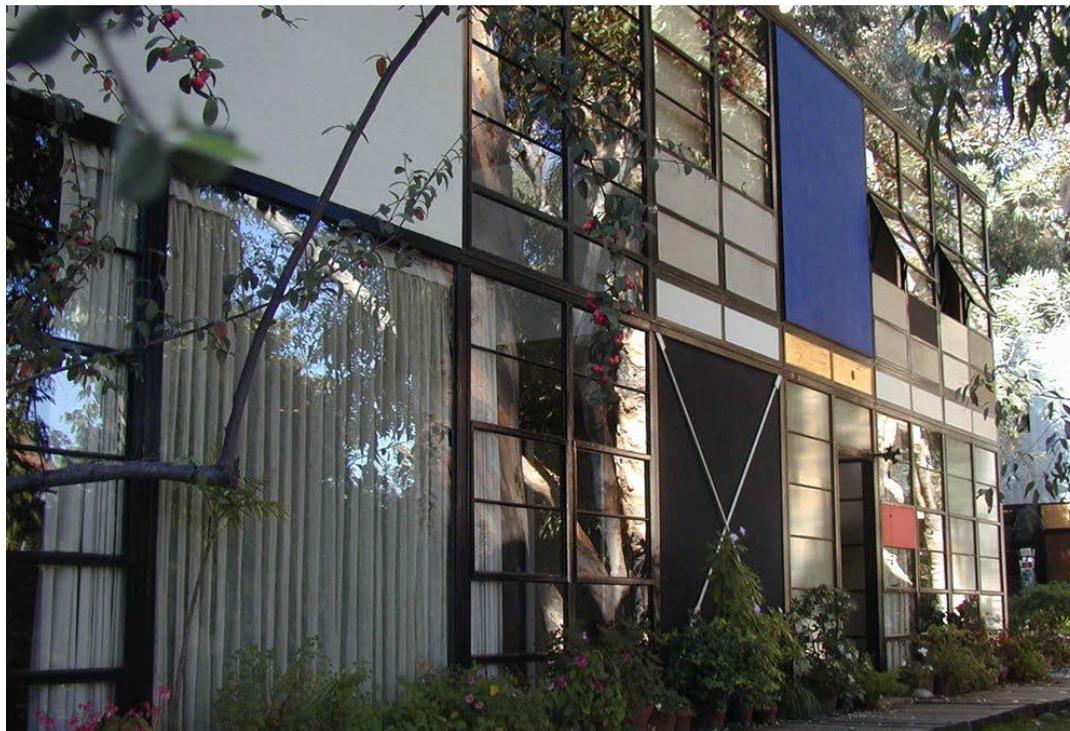


CSH#22 Pierre Koenig (1959-60)

Immagine tratta da: <http://goo.gl/wUuSm>

CSH#8 Charles and Ray Eames (1945-49)

Immagini tratte da: <http://goo.gl/pEFvf>
<http://goo.gl/BciMI>
<http://goo.gl/op615>



LA CRISI DEI PRESUPPOSTI DELLA MODERNITA': la risposta dell' "Informale" nei primi anni del secondo dopoguerra.

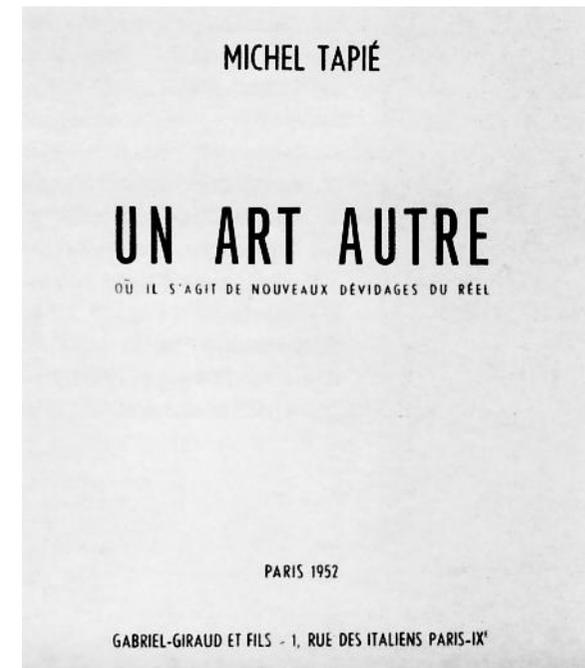
LA RADICALITA' ESISTENZIALE DELL'INFORMALE

L'Informale è stato un grande movimento, di portata epocale, configuratosi negli ambienti culturali del vecchio continente verso la prima metà degli anni quaranta, di diramazione non soltanto europea ma anche nordamericana dove, anzi, si manifestò con lieve anticipo cronologico.

Tuttavia nell'ambito della cultura artistica europea l'Informale ha acquisito una configurazione di motivazioni e significati che non ha precedenti fra le avanguardie storiche, con una varietà di polarizzazioni assai accentuata, sia segnico-gestuali, sia materiche.

Se sul piano della fenomenologia del linguaggio plastico-visivo se ne possono indubbiamente indicare alcuni aspetti tipici (anzitutto fra esercizio espressivo del segno e del gesto, o attribuzione espressiva alla consistenza materica), in effetti ciò che ha caratterizzato l'Informale, pur nella varietà delle sue proposizioni, non è stata la ricerca di una particolare elaborazione concettuale di forme, ma bensì il riporto all'origine dell'atto formativo-comunicativo-linguistico, per vincolarlo profondamente al livello dell'esistenza e all'immediatezza primaria delle sue "urgenze".

Così l'Informale si è affermato, in Europa particolarmente, in antitesi con la tendenza che fra le due guerre, dal Suprematismo di Malevich al Costruttivismo di Lissitzky ed al Neoplasticismo di Mondrian e van Doesburg, fino al Concretismo, si era fatta bandiera di un problema legato schiettamente



Michel Tapié – Un Art Autre 1952

Tratto da:
Luca Massimo Barbero a cura di,
INFORMALE Jean Dubuffet e l'Arte Europea 1945-1970

all'affermazione del linguaggio, in senso grammaticale prima ancora che morfologico, se non semantico.

Mentre il Concretismo (si pensi al tardo van Doesburg), aspirava ad una purezza formale di elementi primi di una nuova convenzione linguistica, estensibile a tutti gli aspetti formativi plastico-visuali (quindi anche e soprattutto all'architettura, in una saldatura del Razionalismo architettonico, nella prospettiva della "sintesi delle arti"), in intenzione di catarsi estetica del quotidiano, le formulazioni informali insistono invece su una nuova fondazione dell'ipotesi linguistica, strettamente funzionale a una pulsività originaria, intimamente connessa con la contingenza esistenziale, dunque ad un momento espressivo liberatorio.

Attraverso una sua nuova fenomenologia linguistica l'Informale ha affermato il rapporto diretto con il mondo dell'esperienza e dell'opacità mondana (in antitesi allo splendore metafisico), spesso problematica e contraddittoria, impura e caotica, informe, alla quali invece i puri elementi di un linguaggio ideale, come i "concretisti" postulavano, si contrapponevano.

L'Informale ha spostato la dimensione semantica da una problematica di costruzione di linguaggio espressivo in senso puntualmente grammaticale (forme pure, colori puri, configurazioni geometrizzanti ecc.) a quella dell'origine stessa dell'atto espressivo.

Nel suo insieme l'Informale ha affermato una misura nuova nel rapporto con la realtà del vissuto, fiaccato dal contatto con l'esistenza, dell'esserci, entro il dibattito primario della carne, del corpo, della materia che si articola



Jean Dubuffet Woman Grinding Coffee, 1945

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1995.142>

embrionalmente in vita; è una ricerca di consistenza, d'identità soltanto circostanziata. Ha segnato in tal modo una svolta epocale, riconoscendosi nell'esaltazione dell'esperienza del vissuto *hic et nunc*, dal riscontro segnico e gestuale.

In Europa si è manifestata in un parallelismo profondo con il pensiero esistenzialista e fenomenologico; nel nord-americainveceattraverso un nesso remoto ma significativo con una matrice di pragmatismo e organicismo, in una molteplicità di componenti concorrenti, fra linguistica postcubista e archetipi totemici indigeni e sollecitazioni psicanalitiche surrealiste.

Sono stati infatti in Europa e in America, fra settentrionale e latina, gli ambiti storicamente più estesi delle ricerche informali, benchè una mappa esaustiva della loro articolazione, anche attraverso un'accentuata varietà di fenomenologia linguistica, richieda piuttosto un'ottica planetaria, per l'estensione geografica mai altrettanto raggiunta dalle altre avanguardie.

In Europa la poetica informale si è affermata dalla metà degli anni quaranta. Se i primi tentativi di ampia e comprensiva recensione, non soltanto europea appunto, datano al 1951 con la mostra organizzata da Michel Tapié a Parigi dal titolo *Véhémences Confrontées*, e al 1952, con il suo libro-manifesto *Un art autre*, le prime fondamentali affermazioni risalgono già alle personali di Jean Fautrier e di Jean Dubuffet a Parigi, entrambe tenutesi nel 1945.

In Italia, nel 1947, Lucio Fontana, reduce da Buenos Aires, dove l'anno prima aveva ispirato il fondamentale *Manifesto Blanco*, lancia a Milano il primo *Manifesto dello Spazialismo*.

Nel 1948 Giannetto Fieschi tenne due significative personali a Genova, di



Giuseppe Capogrossi - Il Palazzo di Cristallo 1951

<http://www.artisticamente.biz/storia-dell-arte/periodi/informale/>

marcato espressionismo informale.

Nel 1950 Giuseppe Capogrossi ebbe un'importante personale a Roma, mentre fra 1951 e 1952 si affermò a Milano (con Enrico Baj e Sergio Dangelo) e a Firenze (con Gianni Bertini) il *Nuclearismo gestuale*.

Un diverso filone utilizzò invece materiali sperimentali, esistenziali quasi: è il caso di Alberto Burri che nel 1949 propose superfici con catrami per poi, fra il 1952 e il 1958, ritentare il collage con stracci e tecniche miste e tele di sacco, per poi usare il ferro ed anche la plastica rappresa intervenendo col calore. *"Il soggetto, qui, è prima di tutto la ferita, psichica quanto fisica ... Burri ... è il pittore della desolazione e della morte, il pittore dei mondi inferiori, se non addirittura del mondo infernale"*, come scrisse nel 1954 André Pieyre de Mandiargues.

Lo spagnolo Manolo Millares seguì la traccia di Burri, il tedesco Bernard Schultze invece ha costruito, dalla metà degli anni cinquanta, assemblaggi di materie esistenziali di rifiuto, miste a colori, per poi passare a combinazioni di colore e cartapesta. Ancora diversa è, sempre alla metà degli anni cinquanta, la vicenda di Antoni Tàpies, sempre spagnolo, che rilesse su grandi superfici sabbiose, come muri, tracce arcane e magiche.

Un complesso rapporto fra segno grafico e utilizzo della qualità della superficie e della sua frattura attraverso buchi-segni, si afferma fra la fine degli anni quaranta e l'esordio dei cinquanta nella pittura di Lucio Fontana. *"Cogliamo l'energia propria della materia, la sua necessità d'essere e di divenire"*, si affermava nel ricordato *Manifesto Blanco*, del 1946, da lui ispirato e ripreso nel successivo *Manifesto tecnico dello Spazialismo* del 1951.



Alberto Burri – Muffa 1951

<http://icallitoranges.blogspot.it/2008/01/ten-favorites-alberto-burri-mold-muffa.html>

Dall'arte tetradimensionale di Lucio Fontana alla smaterializzazione del "corpo solido".

Al suo rientro in Italia, nel 1947, Lucio Fontana riprende il discorso interrotto dalla guerra e dal suo conseguente lungo soggiorno in Argentina: dopo l'ideazione del *Manifesto Blanco* continua a ricercare il naturale e conseguente sviluppo del suo lavoro, determinato nella consapevolezza che la materia, il colore ed il suono in movimento permetteranno lo sviluppo di una nuova forma d'arte che egli definirà "tetradimensionale".

L'intento si andò precisando attraverso le opere che l'artista realizzerà nei mesi subito successivi, soprattutto la paradigmatica *Scultura spaziale*, presentata alla prima Biennale veneziana del dopoguerra, nel 1948, e con la redazione dei successivi manifesti.

Il *Primo Manifesto dello Spazialismo*, 1947, registra un punto di non ritorno all'interno della produzione di Fontana e fornisce un'indicazione puntuale agli artisti ma anche agli architetti e ai letterati, a coloro insomma che Fontana frequenta in quei mesi. Fontana sostiene che si deve superare la materia, si deve svincolare l'arte da se stessa in nome di un gesto, perché solo il gesto, nelle sue parole, è eterno.

L'accento posto dall'artista sulla smaterializzazione dell'opera passa per la considerazione quasi esclusiva che egli ha della "posizione" di essa nello spazio, del suo movimento e della percezione di quest'ultimo attraverso il colore, che sarà prima la luce di Wood e poi al neon, come nella struttura per la IX Triennale di Milano del 1951 ed in seguito nel soffitto per il padiglione Fonti di energia di "Italia '61".

Contemporaneamente il necessario spostamento d'attenzione dall'oggetto

Lucio Fontana,
Soffitto al neon,
"Italia '61", Torino
1961

Tratto da
G. Celant, a cura di,
Arti e Architettura
1900/1969 Scultura,
pittura, fotografia,
design, cinema e
architettura: un
secolo di progetti
creativi. pag. 358



alla sua ideazione porterà presto Fontana, e un'intera nuova generazione di artisti che a lui ha guardato, all'essenziale messa in scena dell'atto, per esempio nella serie dei *Tagli*.

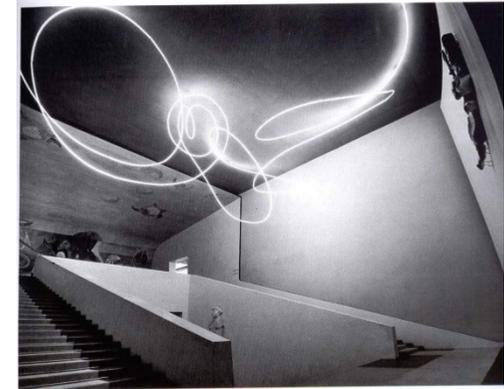
La IX Triennale di Milano del 1951 è l'occasione in cui molti dei protagonisti della vicenda che caratterizzerà i decenni successivi si trovano riuniti e presentano le loro posizioni: c'è Max Bill, artista, architetto, designer e teorico svizzero, allievo di Walter Gropius al Bauhaus di Dessau, che vince il GrandPrix assegnato dalla manifestazione. Bill è l'incarnazione della progettualità azzerata dal nazismo, i cui vecchi protagonisti, quelli sopravvissuti, sono quasi tutti, da anni ormai, al lavoro negli Stati Uniti.

C'è anche Fontana, naturalmente, che realizzerà l'arabesco al neon sullo scalone d'onore e un soffitto a luce indiretta nell'atrio del Palazzo dell'Arte, entrambi ideati per il progetto degli architetti Luciano Baldessarri e Marcello Grisotti.

È lo stesso Fontana che, al Primo Congresso Internazionale delle Proporzioni, legge il suo *Manifesto tecnico dello Spazialismo* in cui, riprendendo e articolando temi già esposti nel *Manifesto Blanco*, ribadisce la necessità di concepire una spazialità che corrisponda alla trasformazione del pensiero e della realtà in atto: *"È necessario [...] un cambio nell'essenza e nella forma. E' necessaria la superazione della pittura, della scultura, della poesia. Si esige ora un'arte basata sulla necessità di questa nuova visione. Il barocco ci ha diretti in questo senso"*. E più oltre: *"Allo stile decorativo subentrano ritmi e volumi. Alla statica, la libertà di costruire indipendentemente dalle leggi di gravità. A questa nuova architettura un'arte basata su tecniche e mezzi nuovi; arte spaziale, per ora, neon, luce di Wood, televisione, la IV dimensione ideale dell'architettura"*.

Lucio Fontana, *Struttura al neon*, Triennale di Milano, 1951

Tratto da: G.Celant, a cura di, op.cit., pag 66.



Lucio Fontana, *Struttura al neon*, Triennale di Milano, 1951

<http://i53.tinypic.com/2jfah5v.jpg>



Prime esperienze intorno al concetto della smaterializzazione del corpo solido:

Piero Manzoni, Yves Klein, Francesco Lo Savio.

I Corpi d'aria di Piero Manzoni pongono in chiave fortemente irrisoria la questione dell'esperienza dello spazio, un tema che l'artista affronta in maniera ironicamente sperimentale anche nella *Scultura nello spazio* del 1960, opera poi andata distrutta. Pensati nel 1959-1960, in un'Italia che, tra il 1958 e il 1964, vede passare il numero di case costruite da 275.000 a 450.000, questi lavori sono composti da una scatola di legno, una sorta di kit, che contiene un treppiede in metallo, un palloncino gonfiabile e un cartoncino con alcune brevi istruzioni di montaggio che naturalmente implicano il gonfiamento del palloncino stesso e il suo posizionamento sul treppiede preventivamente aperto. Una connessione evidente lega queste opere al Placentarium, il progetto per un teatro che Manzoni teorizza probabilmente tra il 1960 e 1961. Il teatro è un involucro in materiale plastico, di nuovo un pallone, che si espande fino a diciotto metri di diametro e che viene sostenuto per pressione pneumatica. Manzoni ipotizza di sfruttarlo per offrire allo spettatore una personalissima esperienza dello spazio: "Lo spettatore entrerà in una specie di labirinto, composto da molte celle più o meno grandi (una sessantina) controllate da un cervello elettronico. Il 'soggetto' è lo spettatore stesso (la sua struttura psichica). Secondo le sue reazioni verrà indirizzato autonomamente piuttosto verso un itinerario che un altro, itinerario che solleciterà in lui differenti sensazioni, secondo la scelta inconscia che egli stesso farà. Per alcuni sarà banale, per altri scatenerà reazioni sconvolgenti. Ad esempio: mentre da una cella verrà addirittura

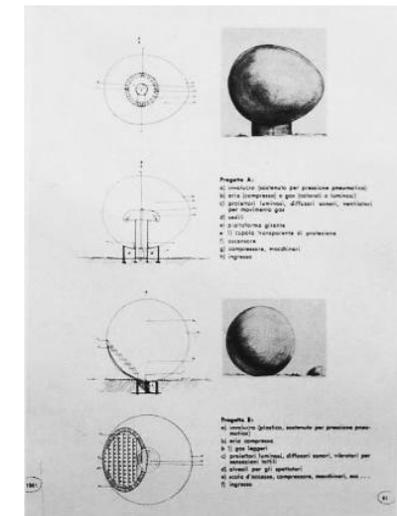
Piero Manzoni –
Corpo d'aria n. 28, 1959-1960
Scatola con palloncino in gomma, bocchino e base, scatola 4,8x42,5x12,3cm
Milano, Archivio Opera Piero Manzoni.

Tratto da
G.Celant, a cura di, *op.cit.*
pag.390



Piero Manzoni –
Progetto del Placentarium,
1960

Tratto da
G.Celant, a cura di, *op. cit.*
pag.390



espulso, in un'altra non riuscirà a trovare la maniera di uscire, mentre intanto il soffitto si abbasserà minacciando di schiacciarlo, e quando sarà vicino a trovare la soluzione per poter uscire, una voce lo insulterà o lo deriderà, ostacolandolo: secondo le sue reazioni, troverà un'uscita che lo immetterà in un circuito piuttosto che in un altro; in una camera troverà la luce più violenta, in un'altra nel buio più assoluto sprofonderà in un pavimento di gomma, in un'altra ancora mediante un sistema di specchi avrà l'impressione di camminare sul soffitto,".

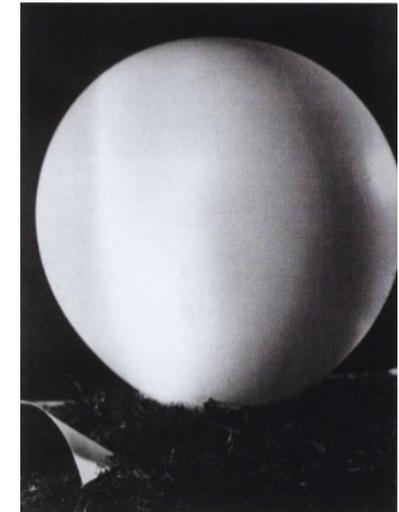
Nel 1957, per il progetto del teatro di Gelsenkirchen di WernerRuhnau, Yves Klein ha la possibilità di espandere su grande scala la sua ormai avanzata esplorazione delle potenzialità spaziali del pigmento monocromo, in particolare del blu. Nonostante l'artista caratterizzi le superfici dei tre enormi dipinti murali da collocare nell'edificio da un andamento irregolare e in rilievo, l'elemento prevalente è sempre l'effetto smaterializzante dell'uso del blu monocromo, non solo in relazione all'opera stessa ma anche allo spazio che la circonda.

Klein è già indirizzato verso l'esperienza del vuoto.

Durante la realizzazione del progetto elabora insieme a Ruhnau altre idee intorno all'architettura, secondo quanto dall'artista stesso dichiarato, anche in seguito alla lettura dell'opera di Gaston Bachelard, riferimento retrospettivo pure per la scelta del blu monocromo nei dipinti. L'assunto dell'"Architettura dell'aria" propone una concezione rivoluzionaria del costruire, basata sull'immaterialità (non sulla smaterializzazione, specificano Klein e Ruhnau: non si tratta quindi di far scomparire qualcosa ma di costruirlo con elementi intangibili) e sull'utilizzo di elementi primari naturali, quali l'aria, appunto, il fuoco e l'acqua. Seguendo la tensione sperimentale

Piero Manzoni,
Placentarium, 1960

Tratto da
G.Celant, a cura di, *op. cit.*
pag.390



WernerRuhnau,
*Teatro di
Gelsenkirchen*, 1959

<http://goo.gl/vGO9r>



che lo contraddistingue, Klein approfondisce tecnicamente la possibile realizzazione di una copertura esercitata solo con l'energia dell'aria, al di sotto della quale prende vita un ambiente a clima controllato in cui i limiti spaziali sono segnati unicamente da barriere di getti d'acqua e di fuoco: il suo è il tentativo opposto rispetto a Constant, non concepisce l'enunciazione fine a se stessa o la realizzazione confinabile nell'opera d'arte, non cade nel percorso obbligato dell'utopia ma vive l'eventuale fallimento dell'ipotesi, così come si getterà nel vuoto nel tentativo di dare a esso una conformazione. Il ricorso agli elementi primari - aria, acqua, fuoco -, oltre a soddisfare l'esigenza di Klein di riferimenti spirituali e alchemici per la propria opera, è l'estremizzazione del sogno di un'architettura trasparente che ha attraversato tutto il movimento moderno in architettura, quasi che, nel momento della resa dei conti, mentre alcuni dei maestri di allora sono impegnati a realizzare curtainwalls, simbolo ormai della speculazione edilizia più intensiva del mondo, alla prima generazione di artisti che si sia espressa dopo la guerra fosse affidato il compito di raccogliere e portare avanti le tensioni teoriche più autentiche e smascherarne i presupposti più ambigui.

L'"Architettura dell'aria" è allora la vera realizzazione del sogno di un'architettura non gravitazionale, senza massa, è il tentativo di opporre il minimo contenimento possibile a un'idea di spazio mai preconcepita. L'esperienza del vuoto non è contenibile neanche all'interno dei raffinati equilibri del razionalismo, fa parte di una libera e personalissima percezione, differente per ogni cultura e per ogni situazione psicologica. L'artista può ricordare all'architettura l'impossibilità di stabilire delle regole a priori.

Nel giro di pochi mesi muoiono Klein (giugno 1962) e Manzoni (febbraio 1963), mentre si sta compiendo anche la vicenda emblematica di Francesco

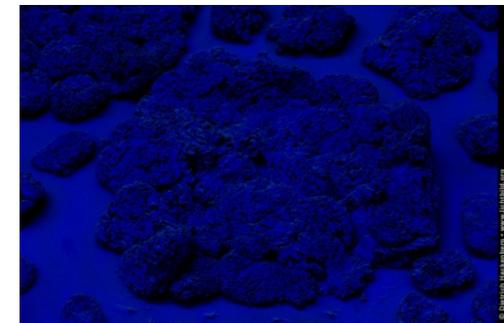
Yves Klein,
*Relief èponge e
Grand
monochrome bleu*,
1959
Gelsenkirchen,
StadtOpera.

<http://goo.gl/uHAqn>



Yves Klein,
Relief èponge,
particolare, 1959
Gelsenkirchen,
StadtOpera.

<http://goo.gl/iIZ1S>



Lo Savio: *"Nel '54 cominciai i miei studi sull'architettura contemporanea, europea ed americana"*, scrive nel 1962, *"sentendo precisi interessi per l'esperienza di Gropius relativa alla Bauhaus, nei suoi rapporti col movimento De Stijl e in particolare con l'opera di Mondrian"*.

Dal 1959 si dedica all'arte, attraversando poche ma intensissime e concentratissime fasi, percorrendo una sorta di itinerario di crescente consapevolezza intorno agli elementi base del fare artistico, prima il colore e la luce, poi il grado zero di espressività della materia e del colore (Metallo nero opaco uniforme), fino ad approdare a tutte e tre le dimensioni, alla declinazione dei volumi "totali" in cemento e metallo (Articolazioni totali, 1962). Da qui all'architettura il passo è breve, ma Lo Savio non può dimenticare nessun singolo passaggio e disegna allora una forma nello spazio, sempre la stessa, attraversata in tutte le direzioni possibili dalla luce: l'idea è un vero e proprio progetto per una casa e diventa un modello.

Nel 21 settembre 1963 Francesco Lo Savio si suicida con una dose letale di barbiturici a Marsiglia, nel complesso dell'Unité d'Habitation di Le Corbusier. Un anno prima aveva mandato, da Ronchamp, una cartolina della Chapelle de Notre-Dame du Haut ai genitori, a Roma: "E' la più straordinaria chiesa del mondo".

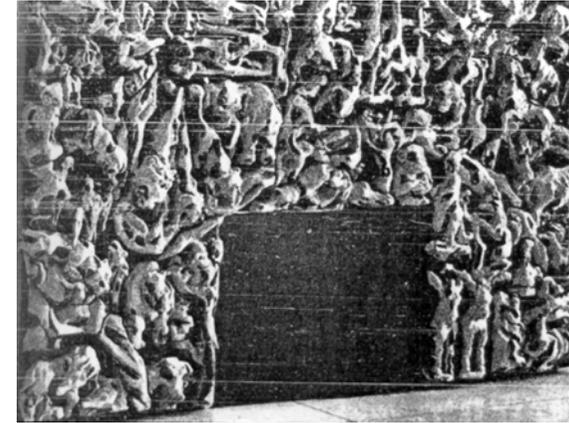
L'INFORMALE IN ITALIA

Materia e muro: l'artista incontra l'architettura

Il "muro" come tema della poetica espressiva della "materia" dell'arte si presenta sulla scena architettonica del secondo dopoguerra come risposta emotiva ai disastri, fisici e morali, del conflitto mondiale. Secondo alcuni critici è da interpretarsi come regresso alle origini ed appare oggi, nell'opinione più corrente, come rivalutazione del microcosmo interiore dell'essere umano messa in contrapposizione al positivismo razionalista, una rinascita cioè dalla "rovina", dell'organico versus la forma dominante, ormai non più in grado di fornire modelli accettabili alla luce degli esiti disastrosi dell'esperienza bellica appena terminata.

L'auspicata sintesi delle arti che nel dopoguerra coinvolse artisti e architetti nell'utopia della ricostruzione, in Francia con Le Corbusier e il movimento del Groupe Espace gravitante attorno alla rivista "Art d'aujourd'hui" di André Bloc, ebbe esiti molto significativi in Italia, oggi ancora poco studiati, e trovò prima nella ceramica, poi nei cementi, il punto di contatto con le ricerche informali degli artisti.

In tale processo artisti e architetti appaiono, sulla base del principio mutuato da Le Corbusier di un razionalismo mediterraneo aperto al colore e all'intervento pittorico e plastico, protagonisti di una rinnovata fede nell'architettura come "medium" in grado di esprimere il nuovo, in un momento in cui, per contingenti motivazioni storiche, l'occasione della ricostruzione, quando consapevole, può diventare il mezzo che si avvicina più di altri all'uomo moderno, condizionandone le scelte di gusto e di cultura nella diffusione dell'estetica della modernità.



*Leoncillo Leonardi, Camino, ceramica 1947
Immagine tratta da: INFORMALE – Jean Dubuffet e
l'arte europea 1945-1970, a cura di Luca Massimo
Barbero, Peggy Gunnenheim Collection, Skira
Editore, 2005 – pag. 188*

In Italia l'ipotesi materica si afferma in una dimensione più complessa rispetto, ad esempio, ai canoni francesi, e tale da contemplare anche opposte tensioni, dall'evocazione poetica dei materiali come avvenne in Burri, alle componenti utopistiche connesse alla consistenza cosiddetta "atomica" della nuova era, come nello *Spazialismo* o nel *Nuclearismo*, oppure, per contro, all'organicità della natura, in un rapporto frequente con la dimensione architettonica non affatto disdegnata dagli artisti.

Tuttavia, le sinergie tra artisti e architetti ebbero luogo anche grazie a una nuova disponibilità dell'architettura stessa a mettersi in gioco, a ripensarsi in funzione dell'arte, a imparare dalle esperienze più all'avanguardia. Precedentemente alla definizione programmatica di una sintesi delle arti o integrazione tra pittura, scultura e architettura, verificatasi in Italia con il MAC (Movimento per l'Arte Concreta, 1948), e in alternativa al razionalismo concretista alla base di quelle ipotesi, nel campo della "materia" è possibile tracciare un percorso che prende le mosse, sempre in Italia, dalle premesse avviate con la sperimentazione architettura-scultura negli anni trenta, per giungere a esiti polimaterici e al "graffito" nei pieni anni cinquanta, attuazione di un presupposto "informale", intimamente connesso al muro e concretamente attuato.

La terracotta è un nuovo ambito di indagine, alternativa al marmo, alla pietra, al bronzo e rappresenta nella scultura italiana una soluzione affrontata a partire dagli anni trenta, in vista del recupero della tradizione e in un'ottica alternativa alla monumentalità di ispirazione romana, che porterà verso soluzioni che anticiperanno le consistenze materiche sviluppate compiutamente nel dopoguerra: a questo processo di maturazione, avviato da Arturo Martini e perseguito con differenti materiali dal Mario Sironi scultore, da Marino Marini, Lucio Fontana, Fausto Melotti e Salvatore Fancello, per citare solo alcuni autori,



Fausto Melotti, Il mito di Amphionee, terracotta 1949 (arch. P Clausetti) Immagine tratta da: Luca Massimo Barbero, op. cit. pag. 188

vengono a corrispondere esiti di lavoro di grande importanza che hanno assunto il bassorilievo come ambito più adatto al confronto con le richieste dell'architettura.

I risultati più compiuti si avranno nel dopoguerra, grazie soprattutto all'impegno teorico di Gio Ponti e della rivista "Domus" da lui diretta dal 1948, quando il dibattito sulla sintesi delle arti, sul ruolo determinante dell'arte plastica e pittorica nell'architettura dell'Italia che si rinnovava implicò una generale rivalutazione del Barocco.

La pubblicazione del volume di Eugenio D'Ors, "Del Barocco" (editrice Rosa e Ballo, Milano, 1945), che presentava in prefazione il saggio "Rapporto sull'idea di Barocco" di Luciano Anceschi, portò Gillo Dorfles a scrivere su "Domus" un breve trattato di estetica in cui, consapevole di vivere in un'epoca neo-barocca, considerò la *ramdurchdringung* (compenetrazione dello spazio) di Giedion un concetto molto attuale, nell'intendimento del "*compenetrarsi e frammischiarsi di atmosfere ... di liberazione della geometrica simmetria della pianta un ritmo vitale che conferirà una vivente animazione agli edifici, negli interni darà vivente animazione allo spirito dell'uomo*". In tale prospettiva il termine "barocco" viene per la prima volta accolto non nel senso deterioro di decorazione, bensì nello stile che aveva dato vita alla "*Iperbole, la Parabola, l'Ellisse*" e quindi ad una inedita sintesi delle arti¹.

Gli artisti italiani che si impegnarono nella ceramica per l'architettura nel secondo dopoguerra, scoprirono nella materia quei valori espressivi di spazio e colore che le pulite superfici architettoniche del razionalismo non erano in grado di far risaltare, spingendo la nuova sensibilità verso una generale rivalutazione



Fausto Melotti, Piastre di rivestimento in ceramica policroma per il bancone della Birreria Forst, 1949 (arch. M. Bega)

Immagine tratta da: Luca Massimo Barbero, op. cit. pag. 187

¹Gillo Dorfles, *Attualità del Barocco*, in "Domus", n. 207, marzo 1946, pp. 32-35.

della decorazione plastica sia negli esterni che negli interni.

Protagonisti di tale tendenza furono Leoncillo Leonardi, Fausto Melotti e Lucio Fontana, i quali si impegnarono, a partire dal 1947, grazie anche all'amicizia di Gio Ponti, in vere e proprie opere per l'architettura che interessarono pareti, soffitti e parti di arredamento come camini.

Precursore di una figurazione neo-barocca di paste materiche e organiche, è un camino di Leoncillo premiato alla VIII Triennale di Milano (1947), a cui seguirono i camini in ceramica di Melotti tra fine anni quaranta e primi anni cinquanta, dove l'artista ragionava a parete e in senso tridimensionale dando vita a vere e proprie installazioni ambientali in ceramica. Il camino tornava dunque ad essere il centro della casa, il focolare in senso arcaico. Tra le opere superstiti c'è "Orfeo all'inferno" o "Il canto del fuoco" (1951), realizzato con l'architetto Melchiorre Bega, per l'appartamento di Giuseppe Achille, in piazzetta Brera a Milano.

Tra 1948 e 1949 Melotti è protagonista del rinnovamento di alcuni negozi e bar in piazza Duomo a Milano, sempre in collaborazione con l'architetto Melchiorre Bega, inaugurando una intensa attività ceramica per l'architettura che perdurerà per tutti gli anni cinquanta. Famosa è la Pasticceria Motta, oggetto di una demolizione recente che ha compreso anche i bassorilievi, dove l'artista aveva concepito un ampio pannello in ceramica blu e verde fortemente evocativo della materia e precocemente informale.

Il ritorno di Lucio Fontana a Milano, da Buenos Aires (nella primavera del 1947) scardinò le certezze della scultura nel segno di una ricerca "autre", per citare Dubuffet, di origine informale.

Fin dal decennio precedente Fontana aveva sondato materie differenti, dal gesso graffito al bitume, che preludevano alla consapevolezza artistica



*Fausto Melotti, Orfeo all'inferno o Il canto del fuoco, ceramica, 1951, camino per appartamento Giuseppe Achille (arch. M. Bega)
Immagine tratta da: Luca Massimo Barbero, op. cit. pag. 187*

dell'autore sopraggiunta a pieno con gli anni cinquanta. Nella grande decorazione architettonica egli impiega la ceramica come "materia", ideata in senso astratto, in un'accezione che anticipa gli esiti spazialisti della sua parabola artistica. Del resto il Barocco è rievocato già nel *Manifesto blanco* come stile in cui gli artisti rappresentavano lo spazio "con una grandiosità non ancora superata e aggiungono alla plastica la nozione del tempo", poiché scoprono che "il movimento è una condizione immanente alla materia come principio della comprensione dell'universo"².

L'edificio milanese di via Senato 11 a Milano (costruito nel 1947-48 da Marco Zanuso e Roberto Menghi) rappresenta un esito ben riuscito della relazione tra l'architettura razionalista ed i contributi della nuova sensibilità artistica. In quest'operagli architetti hanno mostrato una particolare attenzione ai rivestimenti: la facciata in granito rosa di Baveno lucido non ha rilievi ma è percorsa dai motivi verticali e paralleli delle finestre a ghigliottina che ne concorrono a comporre la partitura generale che è intervallata, in corrispondenza dell'ingresso, da una ampia vetrata continua. Dentro la vetrata si intravedono i cromatismi dei cinque bassorilievi in grès colorato di Fontana, posti nelle fasce intermedie tra i piani: si tratta di rilievi astratti che prendono le distanze dalla tipica figurazione "barocca" della ceramica e alludono a forme biomorfe colorate su fondo nero, alternate a più rigide composizioni geometriche bianche. Sotto le finestre Fontana realizza altri bassorilievi in grès, di nera monocromia con fitte scanalature orizzontali le quali, nel riprendere il motivo delle veneziane delle finestre, in realtà graffiavano la materia. Infine le



M. Zanuso, R. Menghi con Lucio Fontana – edificio per uffici, 1947, via Senato 11, Milano – foto Michela Formenti

Immagine tratta da: Luca Massimo Barbero, op. cit. pag. 189

²Enrico Crispolti, *Uno straordinario percorso creativo*, in Toshiaki Minemura, a cura di, *Lucio Fontana. La penetrazione dello spazio*, cat. mostra, Mitsukoshi Museum of Art, 4-26 aprile 1992; Museo Municipale d'Arte di Kagoshima, 17 luglio-23 agosto 1992; Museo d'Arte Otani, Nishinomiya, 24 ottobre-23 novembre 1992, pp. 15-20.

maniglie in ceramica applicate alle porte d'ingresso, dai colori sgargianti e dalla cadenza neo barocca, appaiono ancora oggi oggetti unici di design. Ancora Lucio Fontana è l'autore del camino della casa di Osvaldo Borsani, realizzato nello stesso 1948, ancora visibile. Qui la materia ceramica determina, come in Melotti e Leoncillo, una vera struttura ambientale dove prevale un cromatismo più acceso nella decorazione a bassorilievo. Nel successivo soffitto ideato per casa Gentili (1949, in gesso) è più evidente la trasposizione in opera ambientale delle meditazioni spazialiste che avevano avuto un incremento in senso decisamente non figurativo, così come anche nell' "Ambiente spaziale" a luce di Wood realizzato alla Galleria del Naviglio di Milano, dello stesso anno.

Nell'intervento ceramico sulle balaustre dei balconi del condominio di Via Lanzone 6 (1951-52, Vito Latis), a Milano, non appare semplicemente un episodio di ceramica applicata all'architettura, nonostante la calcolata sistemazione dei bassorilievi: qui, più che in via Senato, al quale cui l'edificio è ricollegabile, l'architetto ha lasciato libero corso a un'ipotesi evocativa, nel contrasto tra ceramica e superfici bianche delle partiture intonacate dell'edificio. I motivi orizzontali appaiono ispirati più chiaramente alla mitologia organica o spaziale con allusioni a forme primordiali, a code di comete, a nuclei di una materia operata e incisa da colori squillanti.

Nel "Concetto spaziale" per l'atrio della casa di via Donizetti 24 a Milano (1956-59, con Gio Ponti), ancora visibile nella sua integrità, Fontana trasforma l'intervento in installazione grazie anche all'interazione con la luce artificiale, come fece anche nei numerosi soffitti da lui concepiti in questi anni: la composizione murale polimaterica, con tracce a graffito, buchi, rilievi di cemento e gesso colorati alludeva al tema del nucleo o del vortice, motivi frequenti d'ispirazione, avvicinandosi ai coevi "barocchi", noto ciclo della sua



*Lucio Fontana, Bassorilievi, grés policromo, 1951-1952, via Lanzone 6, Milano (arch. V. Latis)
Immagine tratta da: Luca Massimo Barbero, op. cit. pag. 190*

produzione caratterizzato da buchi in una pasta pittorica rilevata e magmatica. I fori, infatti, sono creati da segni gestuali profondamente scavati nella materia. L'effetto è accentuato dall'illuminazione che isola l'intervento materico evidenziando l'apparizione dell'evento.

Nel secondo grande graffito di Fontana a Milano, per l'ingresso dello Stabilimento Zincografico Altimani (1957, Gian Antonio ed Emiliano Bernasconi), oggi patrimonio del Museo Remo Brindisi a Lido di Spina, è il segno gettato nel cemento, il buco, la lacerazione, in una significativa premonizione del fortunato ciclo dei "tagli", a segnare e marcare la superficie del muro. I motivi fontaniani sembrano svolgersi ancora da una vaga forma nucleare, dove trovano posto anche elementi geometrizzanti come rettangoli e quadrati graffiti in differenti strati.

La produzione di Fausto Melotti per l'architettura, successiva ai primi esempi citati, procedette secondo un'ottica di proto-design e si intensifica negli anni cinquanta differenziandosi in specifici ambiti, dai "pezzi unici", prettamente scultorei, all'oggettistica, fino alle vere e proprie piastrelle di rivestimento parietale e pavimentale.

I casipiù famosi di integrazione sono, nella collaborazione instaurata con Gio Ponti, Villa Planchard a Caracas (1955-56), il Terminal newyorkese dell'Alitalia (1958), la Villa Nemazee a Teheran (1960-64) e la monumentale installazione "Evoluzione della forma nell'artigianato" di Italia '61 a Torino. In tutti l'artista impiega bassorilievi a piastra incastonati nella parete, attuando una produzione che può ascrivere a un concetto plastico seriale in quanto facente parte di alcune tipologie "fisse" inventate dall'artista, senza tuttavia rispondere ai canoni tradizionali del design in serie. Prevarranno negli anni cinquanta due motivi correlati e sostanzialmente inter-agenti: quello della piastra liscia dai colori a



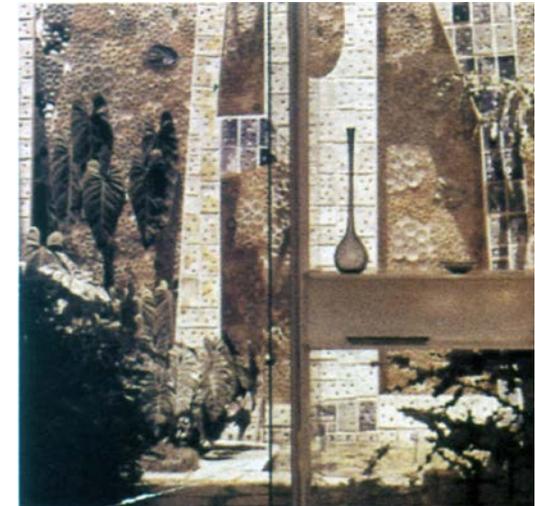
*Lucio Fontana, Bassorilievi, ceramica policroma, 1947, particolare, via Senato 11, Milano - Fotografia di Michela Formenti
Immagine tratta da: Luca Massimo Barbero, op. cit. pag. 189*

dripping (dall'insegnamento di Jackson Pollock), secondo una nozione informale "a macchia" e vicino alle coeve pitture dell'artista, e quella del bassorilievo, spesso ricondotto a motivi geometrizzanti che si pongono in dialogo con la superficie architettonica.

In Villa Planchard, nel rivestimento per una parete del patio interno, il rilievo murale è di estensione inedita. Melotti asseconda poeticamente il gusto pontiano della decorazione in calcolate suggestioni materiche, organiche e geometriche, come nella successiva commissione del Terminal Alitalia di New York. Tuttavia nell'esperienza successiva di Villa Nemazee a Teheran, la parete si tramuta in una originale composizione di bassorilievi, posti ad altezze differenti pensate dall'architetto, in alternativa ai "vuoti" trapezi da lui progettati come luci.

In centro Italia è molto significativo il contributo di Leoncillo, che dal 1947 è occupato in una ricerca neocubista sul volume che applicherà anche all'architettura. Emblematico, da questo punto di vista, è il *Monumento ai Caduti di tutte le guerre* eretto ad Albisola, pensato nel 1955 e posto in opera nel 1958. Segnale di un risorgente rapporto organico con la materia ceramica nella maturazione di Leoncillo, appariva su "Architettura" la dichiarazione: *"E come nei boschi alla suggestione delle strutture degli alberi si unisce quella della materia delle foglie e delle cortecce, così ho sulla mano il ricordo delle pietre tarlate e patinate di secoli"*³.

Testimonianza ultima della maturata consapevolezza del lavoro di Leoncillo (l'artista morirà nel 1968) sarà poi l'elaborato Pannello per *l'Esposizione*



Fausto Melotti, *Interventi Ceramici*, 1955-1956, Villa Planchard, Caracas (arch. Gio Ponti)
Immagine tratta da: Luca Massimo Barbero, op. cit. pag. 191

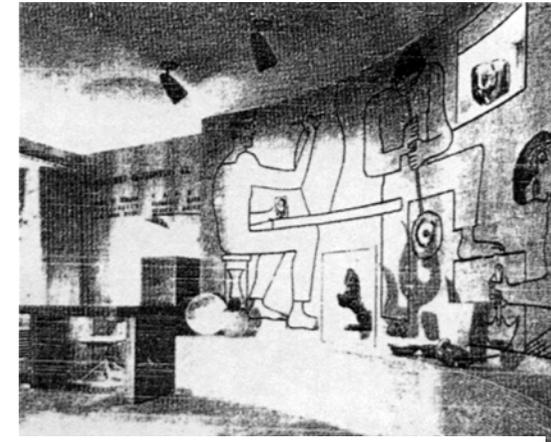
³Leoncillo Leonardi, *Uno scultore giudica l'architettura*, in "L'architettura", a. II, n. 13, novembre 1956, p. 532.

mondiale di Montreal (arch. Leonardo Ricci, 1967), dove la materia domina informe e pare estendersi a tal punto nei confronti della dimensione murale da inglobarla, cancellando ogni traccia razionalista.

Correlata alle ricerche ceramiche ambientali, e segnatamente vicina allo spirito dell'organicità informale è la dimensione del graffito murale, di cui rimangono oggi pochi esempi, per la precarietà dei materiali impiegati e le successive rifunzionalizzazioni degli edifici.

In tal senso l'esperienza newyorkese di Costantino Nivola appare emblematica di un nuovo rapporto fra l'artista e il muro, che affonda le radici nel muralismo degli anni trenta, rivitalizzato dal contatto e dall'amicizia di Le Corbusier alla fine degli anni quaranta. Nivola, che si era trasferito a New York nel 1939, aveva appreso prima da Léger il monumentale e in seguito, assimilato dallo stesso architetto, la predilezione per un'impaginazione murale di ampio respiro. Un intervento emblematico della nuova situazione venutasi a creare nella New York del secondo dopoguerra a favore dell'arte e dell'artigianato italiano, è la parete a graffito per la *House of Italian Handicraft*, in un interno progettato da Gustavo Pulitzer Finali (1946-47), in cui Nivola inventò grandi figure ispirate a Léger e intente in lavori artigianali (il vasaio, il vetraio) in un'impaginazione che risentiva della professione pubblicitaria dell'artista, allora collaboratore della prestigiosa "Interiors": macchie astratte di colore, infatti, si sovrapponevano al realismo monumentale delle figure. Si trattava evidentemente di prove ancora legate alla pittura, in un momento di passaggio alla tridimensionalità, che avvenne con lo scadere del decennio.

L'artista, a partire dal 1950 coniò, infatti, la tecnica da lui inventata del *sand-cast*, che prevedeva la modellazione di forme nella sabbia posta in un contenitore per poi ottenere il positivo per mezzo della gettata o colatura. Una



Costantino Nivola, decorazione per la House of Italian Handicraft a New York, pittura murale, 1946-1947 (arch. G. Pulitzer-Finali)
Immagine tratta da: Luca Massimo Barbero, *op. cit.* pag. 193

tecnica che poneva in rilievo la consistenza materica delle superfici, spesso colorate con colori in polvere e ne risaltava le naturali imperfezioni.

Prima diede vita a sculture primordiali, totemiche, suggestionate da Ernst, esposte alla Galleria Tibor de Nagy nel 1950, poi fu coinvolto in un'esperienza unica, con il gruppo degli architetti BBPR (Belgioioso, Peressutti e Rogers), ancora oggi esempio di una rivalutazione dell'archetipo connesso con l'idea del muro: il negozio Olivetti a New York (1953).

In questa esemplare realizzazione sulla Quinta strada, a Nivola fu affidata una lunga parete che accompagnava lo stretto budello del negozio italiano: qui il concetto del graffito murale come "scrittura" ancestrale, secondo una recente lettura di Pirovano, si coniugava con "una sofisticata ritualità primordiale, da albori dell'umanità in un paesaggio arcano e vitale, animisticamente partecipe" che poneva in relazione le matrici sarde, artigianali, dell'artista con un consapevole linguaggio informale. "Questa decorazione murale straordinaria per struttura, disegno, materia, con i caldi colori della sabbia e le granulose, intricate superfici è un esempio raro ed eccezionale di come l'arte moderna possa servire a migliorare l'architettura d'interni", così Louise Huxtable giudicava l'esperimento del negozio Olivetti sulla prestigiosa rivista "Art Digest", e l'esperienza costituì anche per l'artista una prima messa a fuoco delle proprie possibilità di scultore per l'architettura. L'intervento plastico non si poneva come elemento aggiuntivo nel suggestivo spazio del negozio, ma finiva "per annettersi e rimodellare totalmente tutta una parte lunga della stanza trasformandola in quinta-sipario divenendo già paesaggio organico e insieme pantomima evocativa, in alternanza di personaggi totemici e di simboli dell'energia elementare, solare e ctomia a un tempo".

Le superfici mosse del *sand-cast* caratterizzeranno d'ora in poi i numerosi interventi plastici dell'artista nelle architetture newyorkesi, secondo una



*Costantino Nivola, pannello murale per lo showroom Olivetti a New York, sand-cast, 1953 (arch. BBPR), foto d'epoca
Immagine tratta da: Luca Massimo Barbero, op. cit. pag. 193*

continuità di ricerca che proseguirà, con ipotesi differenti sul piano formale, anche per tutti gli anni sessanta.

L'esempio newyorchese, pubblicato allora anche su "Domus", diede impulso in Italia ad alcune opere murali, che prevedevano l'uso graffito del cemento, della calce e del colore in un'accezione simile al "calco" materico di Nivola. La ricerca plastica di Umberto Milani, che dai primi anni cinquanta si concretizzava in forme organiche segnate da un continuo inseguimento di linee, tra calchi, impronte e sporgenze, ebbe un esito architettonico a tutti noto nella grande parete murale plastica parietale realizzata in occasione della *X Triennale di Milano* (1954), in gesso e sabbia (distrutta): qui il concetto di superficie si tramutava in quello di spazio dell'evento, segnato da frammenti plastici emergenti dal muro, scaglie, quasi incrostazioni mescolate al cemento, assecondando una casualità di natura informale, quasi che l'intervento dell'artista fosse connaturato alla parete, da essa generato. La scultura nasceva dall'architettura, in una simbiosi accentuata dai materiali come cemento, gesso, sabbia. Carlo De Carli a proposito di Milani scrisse: *"egli vede un unico corpo organico che nasce sano ed equilibrato in ogni sua parte: il suo elemento plastico non è sovrapposto, ma è connaturato alla parete"*⁴.

Da ricordare anche il lavoro di Emilio Scanavino, nel lungo bassorilievo in bronzo per il Genio Civile di Genova (1957): qui la memoria murale, evidente nel concetto dell'impronta e dello stampo che segnano tracce nella materia, si tramuta in una sorta di alfabeto cuneiforme dove lo spartito decorativo, dal



*Umberto Milani, Evoluzione del suono, gesso, 1952. Courtesy Archivio Umberto Milani, Gignese
Immagine tratta da: Luca Massimo Barbero, op. cit. pag. 195*

⁴Dattiloscritto di Carlo De Carli(1954) riportato in Sara Fontana (a cura di), *Umberto Milani, opere 1933-1967*, cat. mostra, Milano, Palazzo della Permanente, 18 novembre- 31 dicembre 2000, Electa, Milano 2000, p. 85.

segno graffiato e rilevato insieme, pare alludere alla scrittura, ad alfabeti dimenticati.

Il discorso segnico di Scanavino riprendeva, con accenti affatto mutati e in bassorilievo, la connotazione segnica di Mirko, pur nella diversa matrice formale, impegnato in note collaborazioni architettoniche nei primi anni cinquanta come l'esempio celebre dell'intrico e del groviglio della cancellata del *Monumento alle Fosse Ardeatine* (1950, Nello Aprile, Gino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini), o quello più elaborato della ringhiera d'ingresso del palazzo della FAO (1952, Vittorio Cafiero), dove però la materia era impreziosita da incastonature a mosaico e a specchio.

Su questi esempi segnici, tra Mirko e Scanavino, si forma la sensibilità di Gio e Arnaldo Pomodoro, a Milano dalla metà degli anni cinquanta, che vanno entrambi aggiungendo alla tecnica arcaica dell'impronta e dello stampo la tradizione artigianale dell'oreficeria, come nota Francesco Porzio, "*elevandola al rango della scultura [...] essi sperimentano così nuove matrici (ossi di seppia, carbone fittile, talco, ardesia) che producono piccoli tasselli arabescati poi con fili metallici ed eccessi di saldatura*"⁵.

È tuttavia nel cemento, ancora mediante la tecnica dell'impronta e del calco, procedimento che diverrà costante operativa di Arnaldo, che si attua uno stretto rapporto con l'architettura nell'edificio milanese di via Canova 7a (1958, Gian Domenico Belotti). Qui l'architetto, amico degli artisti, coinvolge i fratelli scultori in una impresa che si configura come esito estremo del rapporto murale: chiamati a intervenire in fase di costruzione dell'edificio, gli artisti hanno a



Emilio Scanavino, *Bassorilievo, bronzo, 1957, particolare, Genio Civile, Genova*. Courtesy Archivio Emilio Scanavino, Milano
Immagine tratta da: Luca Massimo Barbero, *op. cit.* pag. 201

⁵Francesco Porzio, *Lucio Fontana e la scultura informale a Milano nel dopoguerra*, in Carlo Pirovano, *Scultura italiana del novecento*, Electa, Milano 1991, pp. 258-64.

disposizione colate di cemento armato nelle solette, nelle intersezioni e nei sotto balconi per lasciare nel corpo di l'edificio impronte e forme complesse e tridimensionali. Ne nasce un intervento sano ed equilibrato in ogni sua parte: l'elemento plastico non è sovrapposto, ma è connaturato alla parete.

Il muro è quindi un campo di azione, al pari della tela, in un contesto architettonico nel quale il dialogo con l'opera d'arte è l'accoglienza nella sua esemplare gestualità, nella evocazione materica e segnica, apertura ad un mondo formale che presto ne contaminerà la stessa concezione delle sue espressioni tettonico-formali.

FRANCESCO SOMAINI

Interazioni tra l'artista e l'architettura.

Nell'ambito dell'arte italiana del Novecento la figura di Somaini riveste un ruolo di primaria importanza, non solo per la qualità degli esiti artistici raggiunti ma soprattutto per l'originalità e l'unicità della sua ricerca espressiva, da considerarsi anticipatrice di molte delle suggestioni che investiranno lo spazio architettonico negli anni subito successivi.

L'elemento che rende interessantissimo il percorso di Somaini si individua nel suo passaggio dall'arte informale, stagione nella quale si è espresso con risultati sempre "alti", al recupero di una figuratività riletta in chiave complessa, per nulla convenzionale e soprattutto assolutamente nuova.

Somaini abbandona l'informale per arrivare a parlare della forma attraverso un'operazione di apparente disgregazione della stessa, dall'autore medesimo definita *anàmorfofi*, cioè un'idea acuita di metamorfosi, ovvero di passaggio continuo di una forma nell'altra, dalla pietra all'organico: prima al vegetale poi all'umano.

Parlando dell'opera di Somaini degli anni '50, Caramel parla della riconoscibilità di quella spinta che, al di là delle contingenze di scuola e di epoca, avrebbe portato l'artista a lavorare in una direzione tanto innovativa quanto profondamente sua: *...Certo, allora, meditando sulla lezione di Arp da un canto e di Moore dall'altro, però con un turgore originale, che dava alle forme una qual tettonica levitazione, con un senso di "pienezza", appunto, di vigorosa massività che distingueva Somaini da quanti cercavano la via per scavalcare i ricatti dell'antropomorfismo o dell'arcaismo di maniera in una*



Lotta con il mostro, 1950
bronzo
cm 35 x 40 x 29

archivio francesco somaini
<http://francescosomaini.org>

semplificazione elementare, formalmente esile...".¹

La forma è intesa come materia che entra fluida nella dimensione del tempo grazie anche allo sdoganamento dell'eros e della bellezza carnale.

Molto interessante, a tale riguardo, è una personale tenuta alla Galleria Mazzoleni di Milano nel 1987, intitolata "*Francesco Somaini. 1959-63, 1975-86 due stagioni a confronto*", testimoniata da un prezioso catalogo introdotto da un saggio di Rossana Bossaglia.

In questa mostra venivano messi a confronto due lavori di Somaini distanti nel tempo, appartenenti a periodi diversi eppure apparentati da una linea sotterranea: la *Verticale Assalonne*² del 1959-60 e la *Matrice anamorfica per La nascita di Venere*³ del 1985.

Nell'informalità della prima si può scorgere una tensione liberatoria verso la forma, un'idea di trapasso dalle gabbie geometriche a qualcosa di comunque, stranamente, inquietante e vivo; nella seconda invece vi è, oltre al richiamo classico-erotico-antropomorfico sintetizzato persino nel titolo dal mito di Venere, la ricerca della forma vitale che si svolge e si estende e dalla quale ogni cosa nasce.



Lotta con 'angelo, 1951
bronzo
cm 41 x 41 x 26

archivio francesco somaini
<http://francescosomaini.org>

¹ L. Caramel, *Scrivendo di Somaini...*, in R. Bossaglia (a cura di), *Somaini, opere 1948-1990*, p. 14.

² Piombo con lucidature parziali su basi in legno, cm 88 x 60 x 48.

³ Bronzo su lancia metallica, cm 115 x 55 x 45.

La poetica di Somaini

Per Francesco Somaini l'unica dimensione superstite e socialmente giustificabile per la scultura è il "campo urbano".

Somaini infatti condivise pienamente l'affermazione di Arturo Martini, secondo cui "la statuaria è morta, ma la scultura vive"⁴: conseguentemente il suo lavoro sentì profondamente l'esigenza di un reale recupero della socialità della scultura.

La prima componente della poetica plastica di Somaini è dunque la sua vocazione all'intervento dialettico nello spazio urbano, già evidente nelle grandi sculture in "conglomerato ferrico" esposte alla Biennale veneziana del 1956.

Successivamente, in occasione della Biennale di Venezia del 1960 la radice futurista dell'attivismo di Somaini, viene così chiarita da Calvesi:

"Come la scultura di Boccioni, la scultura di Somaini ha il colpo di reni; aggredisce lo spazio e lo perfora ... l'aggira da tutti i lati per presentarlo di sorpresa ... E' lo spazio in cui ci muoviamo, è il perno che polarizza il nostro dinamismo; non più dinamismo mitico e avveniristico ma il dinamismo che condiziona effettivamente la nostra vita, nella sua attuale impostazione pratica e sociale"⁵

Somaini vuole ridare "eternità" storica alla scultura, come ai tempi del Rinascimento e del Barocco, perché sostenne che proprio dopo il Barocco la scultura perse i suoi legami con l'architettura.

Negli anni della progettazione urbana "d'urgenza" Somaini si conferma come scultore simbolico: in questo momento infatti si configureranno esplicitamente



Monumento al Prigioniero Politico Ignoto,
1952
bozzetto e plastico, piombo e legno
cm 50 x 50 x 35

Ghignatti P., Manetti A., *SPAZIO SCULTURA*.
*Francesco Somaini: La "Sorpresa" della scultura
tra matrici e tracce*, tesi di laurea presso facoltà
di Architettura del Politecnico di Milano, relatore
prof. Ida Farè, correlatore prof. Adriano Baccilieri,
A.A. 1997/1998, p. 48

⁴Lewis Mumford, *La città nella storia*, Etas Kompass, Milano, 1967, pp.51-53

⁵Carlo Ayomonino, *Origine e sviluppo della città moderna*, Marsilio Editori, Padova, 1971, p.17

le iconografie sessuali che utilizzerà proprio in alcuni di questi progetti. Da questo momento infatti, nei disegni prima, nelle sculture poi, si andrà affermando non più una dialettica materia-spazio, quanto piuttosto una strutturalità organica e vitale dell'uomo animale.

Ne nascono sculture come simboli corali: nelle opere del '67 e del '68 si verifica quella convergenza verso i grandi temi primari del ciclo vitale dell'uomo quali l'origine, la nascita, la violenza e la morte, che diventeranno tema ricorrente insieme alla simbologia sessuale (evidente nella Fonte e nei molti "ingressi" dei progetti di "Urgenza nella città").

Questi temi tornano nel ciclo successivo di sculture del '69-'70, definiti da situazioni sempre più emblematiche sulla condizione esistenziale dell'uomo; infine le sculture degli anni '70 costituiranno il precedente diretto delle soluzioni plastiche dei progetti d'intervento sulla città.

La riqualificazione urbana: Urgenza nella città

La nuova dimensione urbana della scultura per Somaini non riguarda tanto il suo rinnovamento morfologico e materico ma piuttosto la sua dimensione pubblica, non quindi in senso decorativo, o cosmetico, ma con un preciso ruolo contestatorio, monitorio, provocatorio: *un intervento d'urgenza*.

Il monumento moderno, d'avanguardia, se ha senza dubbio minore capacità rappresentativa rispetto a quello ottocentesco non ha per contro maggiore apertura di dialogo; è proprio questo dialogo che Somaini intende ripristinare e potenziare, affidando alla scultura un ruolo comunitario, quasi una necessità sociale della scultura stessa.

La scultura urbana doveva avere per Somaini il compito di *risarcire* l'impoverimento psicologico e culturale contribuendo all'urbanizzazione della



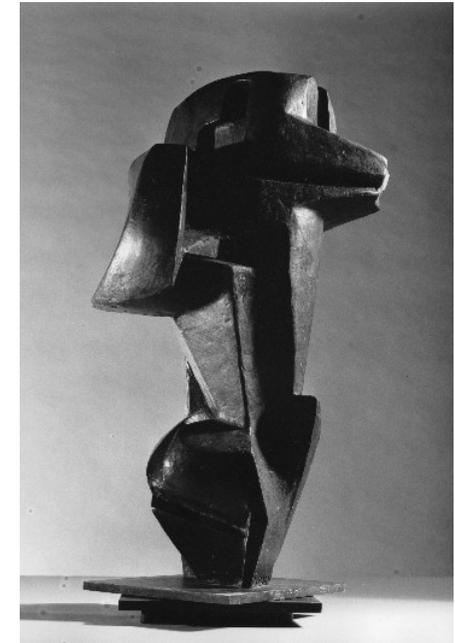
Grande prigionero, 1952
ferro
cm 41 x 41 x 26

archivio francesco somaini
<http://francescosomaini.org>

città moderna: riqualificare la città significava per l'autore credere nella dimensione urbana quale dimensione essenziale della società umana, compito che alla metà degli anni '60 del secolo scorso era sentito particolarmente dai critici e dagli urbanisti: *...Il compito dell'uomo, di fronte all'urbanizzazione totale, è di coordinare ogni forma urbana in un sistema ambientale completamente e perfettamente equilibrato. In passato, l'uomo ha creato città armoniche e coerenti nel loro insieme, ma senza una precisa intenzione, in quanto il suo interesse era centrato piuttosto sugli edifici, le strade, le piazze, le statue, sugli aspetti concreti della città. L'equilibrio ambientale era dato dal contatto diretto con la natura circostante, ancora intatta. E' chiaro che oggi tutto l'ambiente, in quanto forma, pone problemi di tutt'altra complessità Una forma urbana che rifletta in modo appropriato tutte le pressioni del nostro tempo potrebbe consentire una vita equilibrata al suo interno... Soltanto una progettazione responsabile può impedire ulteriori disastri...⁶.*

Nasce dunque una nuova dimensione del pensiero urbanistico che è frutto della cooperazione di più discipline scientifiche e tecniche proprie dell'epoca in cui si vive: *...la città contemporanea, formatasi in conseguenza della rivoluzione industriale e della strutturazione democratico-borghese della società, va analizzata all'interno, nel suo crescere, nel suo mutare, nel suo esplodere e non ignorata o negata in nome di un nuovo linguaggio formale...⁷.*

A tal proposito scrisse Tafuri: *...in luogo di uno sterile utopismo, velleitario nel suo intento di mutare nell'ambito di un unico atto di ri-progettazione l'intero insieme urbano (...) in luogo dell'aristocratico distacco con cui i critici della*



Motivo Macabro III, 1953
bronzo
cm 53 x 30 x 26

archivio francesco somaini
<http://francescosomaini.org>

⁶ Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari, 1968, pag. 192.

⁷ Le citazioni sono tratte da un quaderno di appunti e riflessioni di Somaini, tratte da *“Urgenza nella città”*, Enrico Crispolti, Francesco Somaini, Mazzotta Editore, 1971, p. 21. Qui come nel seguito del testo verranno riportate sempre in corsivo.

città contemporanea ne leggono i fenomeni secondari scambiandoli per fondamentali, è tratto comune agli studi tipologici di cui parliamo, una provvisoria sospensione di giudizio sulla città nel suo carattere globale a favore di una concentrazione dell'analisi su limitati insiemi settoriali, individuati però fra i gangli vitali della struttura urbana ... In questo tipo di esperienze, analisi storica, vaglio critico, funzione critica dell'immagine, valore dimostrativo della progettazione, si connettono fra loro in modo indissolubile...⁸.

In questa posizione di *risarcimento* operativo della città opera Somaini: proprio la permanenza della città, la sua non abolizione, il suo non smembramento, sono i presupposti immediati del suo lavoro di scultore impegnato a scala urbana. Somaini rifiuta quelle concezioni urbanistiche che considerano la città, in particolar modo la metropoli, come un male inevitabile. La città è sempre stata una straordinaria forza magnetica lungo tutta la sua storia; costruire una città è sempre stato, in tutti i tempi, una forma di autorappresentazione collettiva, non solo mera espressione di una civiltà o di una società. Somaini sottolinea: *...La forza attrattiva della città è a mio avviso indistruttibile e irreversibile...⁹.*

Le radici dell'umanità affondano nella città la quale è per eccellenza luogo di memorie, costituite dalla stratificazione delle forme simboliche di autorappresentazione assunte nella sua storia, e che uniscono il presente con il passato e con il futuro.

L'aspetto centrale della *urgente urbanizzazione della città* è per Somaini la partecipazione pubblica: il contatto con il vicino, così come quello con lo Stato, è diventato qualcosa di estremamente estraneo perchè nel sentimento



Canto Aperto, 1955
ferro
cm 50 x 72 x 36

archivio francesco somaini
<http://francescosomaini.org>

⁸ M.Tafari, *op.cit.*, pag. 193.

⁹ E. Crispolti, F. Somaini, *op. cit.*.

collettivo la dimensione pubblica, come teatro di idee contrastanti e come *medium* di giudizi razionali, appartiene al passato, ormai la città viene vissuta come mezzo, come strumento di una organizzazione, mossa solo dalla spinta consumistica che la investe interamente. A tal proposito scrisse Mumford: *...L'abitante di una grande città comincia a rinnegarla, quando la sfugge; trasporta la sua sfera privata fuori di essa, vi torna ogni giorno solo per guadagnare del denaro; è logico pertanto che rinunci ad ogni partecipazione alla sfera pubblica cittadina. Ma, nel contempo, contribuisce a far sorgere il caos, che annienta i presupposti per il ristabilimento di un carattere pubblico cittadino...¹⁰.*

La fuga romantica dalla città è proprio ciò che Somaini vuole ostacolare: *...Bisogna ostacolare quanto si va studiando oggi da molti urbanisti: un piano di fuga dalla città che è solo un ritorno al nucleo umano originario e alla natura, nelle intenzioni. In realtà la fuga dalla città con l'abitazione nel verde diviene un dilagare della città su tutto il territorio in un verde curato, addomesticato, che non è più natura. Nel contesto città-campagna vinca la città se deve vincere, non vinca il giardino: il giardino ben curato, borghese. Giardinaggio invece di coscienza sociale. C'è del moralismo in questa fuga dalla città, come fuga dal peccato e dalla vista della corruzione. Moralismo ed evasione...¹¹.*

La volontà dell'autore è quindi atta a contrastare la perdita di socialità, cercando di promuovere, con la scultura, quei luoghi di incontro e di esercizio politico che si stanno via via perdendo, riconquistando quel patrimonio di significati pubblici che la tradizione affidava all'architettura. Le forme architettoniche tradizionali erano piene di significati, si riconosceva in esse la



Grande Motivo Donna che legge, 1954
cemento, cm 350 x 120 x 90
Padiglione di soggiorno, Milano

Ghignatti P., Manetti A, *op. cit.*, p. 49

¹⁰Bahrtdt Hans Paul, *Lineamenti di sociologia della città*, Marsilio Editori, Padova, 1966, pp.126-127

¹¹ E. Crispolti, F. Somaini, *op. cit.*.

norma di vita della città. Nella città moderna le centralità di significato pubblico hanno perso il loro tradizionale significato; questa condizione altro non è se non rifiuto della loro capacità di memoria, alla quale corrisponde un altrettanto deciso rifiuto di memorizzare la storia più recente, mentre la dimensione della città attuale è soltanto quella dell'accelerazione consumistica, nella sua degradazione da "valore d'uso" a "valore di scambio". Attraverso i suoi interventi plastici urbani Somaini intende *risarcire* emotivamente la "memoria" della città, considerandone la riappropriazione un atto conoscitivo, una sollecitazione alla ripresa di coscienza comunitaria, poiché la memoria è uno dei grandi temi storico-esistenziali della collettività:

*...La città esiste là dove è memoria, comprensione collettiva di un processo storico, di una continuità di stirpi, di generazione in generazione ... La memoria della città risiede nella sua storia, ma anche nella sua forma: una espansione senza forma è anche una perdita di memoria, un cambiamento veloce e continuo è perdita di continuità umana e perdita di memoria vivente...*¹².

Somaini intende contrastare quel processo che Tafuri chiama la "percezione distratta delle immagini strutturali" della città ed in questo si richiama al significato simbolico e storico dei luoghi urbani.

Il richiamo alla memoria contrasta la percezione distratta, infatti Somaini sottolinea:

Forma della metropoli = coscienza = memoria.

Informità = sviluppo incontrollato = sviluppo abnorme canceroso = perdita di memoria vissuta e vivente

Aldo Rossi, in particolar modo, ha evidenziato il valore di memoria della città, della quale il dato più concreto, è l'architettura. *...L'architettura è la scena fissa*



Forza del Nascere, 1956
conglomerato ferrico
cm 219 x 150 x 95

archivio francesco somaini
<http://francescosomaini.org>

¹² E. Crispolti, F. Somaini, *op. cit.*.

delle vicende dell'uomo; carica di sentimenti di generazioni, di eventi pubblici, di tragedie private, di fatti nuovi e antichi...¹³.

Sempre Rossi sottolinea: *...La città stessa è la memoria collettiva dei popoli; e come la memoria è legata a dei fatti e a dei luoghi, la città è il locus della memoria collettiva (...) La memoria, intesa in questo modo, diventa il filo conduttore dell'intera e complessa struttura (...) la memoria, all'interno di questa struttura, è la coscienza della città (...) L'unione tra il passato e il futuro è nell'idea stessa che la città percorre (...) E questa conformazione permane nei suoi fatti unici, nei suoi monumenti, nell'idea che di essi abbiamo...¹⁴.*

Somaini è convinto che di questa dimensione occorra riprendere coscienza: *...La città è divenuta campo afono alla memoria, mentre le sue strutture sono consumate, logorate da eccessi di potere, aggressioni, persecuzioni, sofferenze antiche e recenti... è ora di far emergere la memoria, tutte queste memorie, di recuperare il campo urbano alla voce corale...¹⁵.*

Dice ancora Somaini: *...Percezione, coscienza della necessità di una configurazione della tragicità immanente oggi nella metropoli a cui non vi è rimedio che agendo nella città stessa, nei suoi gangli vitali, formalmente (come intervento di forma) e sostanzialmente sulla sua composizione e stratificazione sociale (...). Oggi in particolare di fronte ad un vuoto abissale di immagini, ad una crisi così profonda della istituzione città, non è lecito avere sogni non possibili...¹⁶.*

Agire sulla forma espressiva della città significa combattere il vuoto di immagini, il depauperamento e l'annullamento di coscienza critica.



Orizzontale, 1959
bronzo
cm 62 x 110 x 70

Ghignatti P., Manetti A, *op. cit.*, p. 49

¹³ Rossi Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova, 1970, pp. 13.

¹⁴ Rossi Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova, 1970, pp. 151-152.

¹⁵ E. Crispolti, F. Somaini, *op. cit.*.

¹⁶ E. Crispolti, F. Somaini, *op. cit.*.

...Allora l'intervento deve essere immediato, da pronto soccorso, psicologico, raumatizzante, conoscitivo al livello di un elettro-shock (...) limitato e violento, sperimentale e provocatorio...¹⁷

Gli interventi plastici proposti da Somaini potrebbero essere intesi proprio come contributi alla "figurabilità" della metropoli. Lynch sostiene: *...Una città altamente "figurabile" (appariscende, leggibile, visibile) ... si presenterebbe ben conformata, distinta, notevole; essa inviterebbe l'occhio e l'orecchio ad una maggiore attenzione e partecipazione...¹⁸.*

La leggibilità è di grandissima importanza per la scena urbana e stabilisce un senso di equilibrio e di orientamento nel fruitore urbano. I punti d'orientamento avranno valore conoscitivo e memorativo a livello psico-fisico e Somaini intende che i propri interventi contribuiscano a offrire punti d'orientamento.

...Il sovraccarico di comunicazione può essere mitigato da precisi punti di orientamento. Gli antichi costruttori di città, ad esempio, erigevano gli edifici di maggior importanza visiva- cattedrali, palazzi, monumenti- nei punti nodali della rete stradale urbana (...) che erano quindi i poli principali della città ed anche il più utile punto d'orientamento. I nostri "poli" visivi hanno scarsissime funzioni d'orientamento e si vedono bene soltanto a grande distanza o andando apposta a visitarli, mentre molti incroci principali, dai quali passiamo quasi ogni giorno, sono anonimi o orrendi e suscitano un vago e deprimente senso di disorientamento, di fastidio o di tensione...¹⁹.

Somaini intende dunque concentrare lo sforzo di riqualificazione emozionale della città in aree limitate, ma cruciali, nei luoghi primari della città; al riguardo scrive Aldo Rossi: *...Gli elementi primari si configurano come quegli elementi*



Grande Ferito, 1960
bronzo su ferro
cm 195 x 174 x 115

Ghignatti P., Manetti A, op. cit., p. 50

¹⁷ E. Crispolti, F. Somaini, op. cit..

¹⁸ Lynch Kevin, *L'immagine della città*, Marsilio Editori, Padova, 1971, pp. 24-27, 31, 32

¹⁹ Alexander Mitscherlich, *Il feticcio urbano*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 23,25

che con la loro presenza accelerano il processo della dinamica urbana: questi elementi possono essere intesi da un mero punto di vista funzionale, come attività fisse della collettività per la collettività, ma soprattutto possono identificarsi con dei fatti urbani definiti, un avvenimento e una architettura che riassumono la città. Come tali essi sono già la storia e l'idea della città che costruisce se stessa... In base alla ipotesi della città come manufatto gli elementi primari hanno una evidenza assoluta; essi si distinguono in base alla loro forma e in certo senso in base alla loro eccezionalità nel tessuto urbano: essi sono caratterizzanti...²⁰.

Un intervento plastico dunque nei luoghi primari della città accrescerà dunque il senso dell'intervento stesso.

Fra gli elementi che compongono l'immagine della città Lynch pone i "nodi" e i "riferimenti": *...Nodi sono i punti, luoghi strategici in una città, nei quali un osservatore può entrare... Essi possono essere anzitutto congiunzioni, luoghi di un'interruzione nei trasporti, un attraversamento o una convergenza di percorsi, momenti di scambio da una struttura ad un'altra, o i nodi possono essere semplicemente delle concentrazioni, che ricavano la loro importanza dal condensarsi di qualche uso o di qualche caratteristica fisica, come avviene per un posto di incontro all'angolo della strada, o per una piazza chiusa... I riferimenti sono un altro tipo di elementi puntiformi, ma in questo caso l'osservatore non vi entra, essi rimangono esterni. Sono generalmente costituiti da un oggetto fisico piuttosto semplicemente definito: edificio, insegna, negozio, o montagna. Il loro uso implica la separazione di un elemento da un coacervo di possibilità... I riferimenti possono essere interni alla città o ad una distanza tale da simbolizzare in pratica una direzione costante...²¹.*



Grande Scultura per una scala, 1962
piombo, cm 180 x 445 x 150
Casa Bassetti, Milano

Ghignatti P., Manetti A, *op. cit.*, p. 50

²⁰ Rossi Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova, 1970, p. 106

²¹ Lynch Kevin, *L'immagine della città*, Marsilio Editori, Padova, 1971, pp. 66, 67

Rossi ha sottolineato come i “luoghi primari” della città siano anche edifici storici e monumenti, e che comunque l’architettura sia il dato rilevabile della presenza degli “elementi primari” urbani:...*Gli elementi primari non sono solo dei monumenti come non sono solo delle attività fisse; in senso generale essi sono quegli elementi capaci di accelerare il processo di urbanizzazione di una città e riferendoli a un territorio più vasto degli elementi caratterizzanti i processi di trasformazione spaziale del territorio. Essi agiscono spesso come dei catalizzatori... Questi elementi hanno quindi un ruolo effettivamente primario nella dinamica della città, mediante essi, e dall'ordine in cui sono disposti, il fatto urbano presenta una sua qualità specifica... L'architettura è il momento ultimo di questo processo ed è anche ciò che è rilevabile della complessa struttura...*²².

Il progetto della riqualificazione per Somaini dovrà quindi muovere dagli spazi già esistenti, introducendovi un fattore nuovo: presenze formali altamente significanti, non semplici interventi autonomi, ma vere e proprie evidenziazioni simboliche di funzioni.

Somaini suppone di poter intervenire nelle città dov'è più forte la disgregazione del significato urbano: nelle città nordamericane, anzitutto, e anche nella stessa New York, anche se per certi aspetti, è una delle meno compromesse. In Italia Milano e Torino anzitutto.

Argan spiega: ...Il problema e la crisi attuale dell'arte rientrano nel quadro più vasto e più allarmante del problema e della crisi attuale della città. E' una crisi che ha cause, aspetti, sviluppi estremamente complessi: coincide con il disgregarsi delle strutture e la scadenza dei valori fondamentali della società ... *Tra la città moderna ed i suoi abitanti corre ormai un rapporto d'inimicizia e*



Prometeo, 1963
bronzo
cm 135 x 101 x 103

archivio francesco somaini
<http://francescosomaini.org>

²² Rossi Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova, 1970, pp. 92, 93

d'insofferenza: alla degradazione non soltanto estetica delle città corrisponde la degradazione della coscienza e della cultura urbane. Il fenomeno è irreversibile: la crisi non potrà essere superata che attraverso trasformazioni profonde, sostanziali, rivoluzionarie dell'intero sistema. Quale potrà essere, in questa trasformazione necessaria, la funzione degli artisti, che fino a ieri sono stati i grandi responsabili della dimensione, della configurazione, dell'ordine visibile dello spazio urbano? Oggi sono messi da parte, ridotti a compiere interventi sporadici e marginali, di arredamento urbano. Gli stessi urbanisti e architetti (...) più che prospettare la figura della città futura, pianificano la scomparsa della città storica, la città fatta dagli artisti...²³.

Gli interventi dovranno essere "polemici", saranno macroinserti a scala urbana, non a sola scala architettonica; assumeranno tutta la violenza delle tecniche di presentazione consumistica e al tempo stesso ne supereranno il livello; macroinserti dunque come violenti impatti emotivi e traumatizzanti.

Jane Jacobs ha sottolineato come nella tradizione dell'urbanistica decentrativa anglosassone, la strada risulti svalutata nella sua funzione di luogo sociale: *...La strada è per l'uomo un ambiente sfavorevole e quindi le abitazioni non devono essere rivolte verso di essa, ma verso spazi interni verdi e riparati; le strade troppo frequenti sono uno spreco ...*²⁴.

Infatti in una situazione di smembramento decentrativo della città, di conurbazione, la strada è necessariamente svalutata da luogo d'incontro sociale a mera via di comunicazione.

La tendenza urbanistica opposta sollecita invece una rivalutazione della strada come luogo di commercio sociale; la stessa Jacobs scrive ancora: *...Le strade e i marciapiedi costituiscono i più importanti luoghi pubblici di una*



Monumento ai Marinai d'Italia, 1967
bronzo
cm 650 x 350 x 400
Milano

Ghignatti P., Manetti A, *op. cit.*, p. 52

²³ Somaini 1967-1974, Salzburg, 1974

²⁴ Jacobs Jane, *Vita e morte delle grandi città*, Einaudi, Torino, 1969, p. 18

città e i suoi organi più vitali. Quando si pensa a una città, la prima cosa che viene alla mente sono le strade: secondo che esse appaiano interessanti o insignificanti, anche la città appare tale...²⁵.

Oltre a strade e marciapiedi, oltre alle piazze per Somaini è estremamente importante anche la facciata degli edifici che vi prospettano: *...la facciata come esteriorizzazione dei modi costruttivi dell'interno. Le facciate di una strada sono un problema primario; sono l'interno di una strada, intesa come luogo di vita in comune; gli interni privati dei singoli edifici o dell'unico edificio costituente un lato saranno condizionati da questo nuovo "esterno - interno" sia su un piano estetico che di priorità a causa della loro assoluta (secondarietà) e dipendenza...²⁶.*

Per questa ragione Somaini propone una *pubblicizzazione delle facciate prospicienti una strada* come unica possibilità per raggiungere l'unicità espressiva della strada stessa, pensa ad una *progettazione unitaria di una strada*, rifacendosi non solo ai regolamenti medioevali di limitazioni estetiche e funzionali promossi dalle Corporazioni, ma anche a regole e realizzazioni estetico-edilizie rinascimentali come alle orchestrazioni scenografiche barocche nelle piazze.

Il territorio operativo di Somaini è dunque la città in tutto il peso storico delle sue contraddizioni.

A livello urbanistico Somaini è estraneo a tutte quelle progettazioni che siano solo utopistiche, di avveniristica immaginazione, che spengano qualsiasi possibilità dialettica; egli intende invece agire a livello urbano, agendo plasticamente sull'architettura.

Occorre rifarsi alla tradizione dell'architettura simbolista per scoprire le più



Fenice, 1970
bronzo
cm 470 x 380 x 300
Atlanta

archivio francesco somaini
<http://francescosomaini.org>

²⁵ Jacobs Jane, *Vita e morte delle grandi città*, Einaudi, Torino, 1969, p. 27

²⁶ E. Crispolti, F. Somaini, *op. cit.*.

remote radici culturali di Somaini: l'edilizia Art Nouveau, in cui la significativa scala dei ruoli fra la struttura dell'edificio e la sua accentuazione simbolica riporta quella condizione dialettica, seppur appena abbozzata, che Somaini porterà alle estreme conseguenze. Con l'architettura Art Nouveau Somaini spartisce in particolare l'accentuazione del tema dell'ingresso che è monumentale ed aggressivo.

In questo senso le sue proposte sono molto distanti da quelle avanzate dall'area Nouveau Réalisme, come nel caso degli "impacchettamenti" monumentali di Christo, o dall'area Pop Art, come le proposte di monumenti a scala urbana di oggetti di uso quotidiano di Claes Oldenburg.

Ben articolato risulta invece essere il rapporto con gli interventi urbani di Jean Dubuffet, che ha progettato vere e proprie sculture-architetture frequentabili, o spazi articolati frequentabili o inserti urbani monumentali; proposte che anche se non hanno carattere di estemporaneità (come ad esempio gli interventi di occultazione di Christo), in alcuni casi mirano a un effetto di spaesamento mentale, distanti dallo spazio urbano e dalla sua realtà sociologica, evitando ogni dialettica. Il carattere stesso di provocazione contestatoria di questo genere di interventi è eminentemente effimero e destinato a non lasciare traccia nel contesto sociologico urbano, e rimane comunque un atto d'intervento "estetico" in senso privativo, un atto sostanzialmente di esibizione culturale, non di fruizione profonda con le strutture della dimensione urbana.

Il simbolismo degli interventi plastici urbani di Somaini è esplicito, e ha i suoi precedenti negli edifici di configurazione simbolica e nelle sculture di esplicito ruolo simbolico pubblico. La simbolizzazione architettonica in funzione ideologica e psicologica ha il suo grande precedente storico nel razionalismo simbolico illuminista dell'architettura "rivoluzionaria" francese, nei progetti di Boullée, Ledoux e Lequeu, in soluzioni che pur nel loro rigore razionale, hanno



Scultura per un Planetario, 1970
bronzo
cm 450 x 215 x 520
Planetarium, Rochester

Ghignatti P., Manetti A, *op. cit.*, p. 53

grande libertà immaginativa , proprio per la vitalità di immaginazione simbolica che presiede la loro configurazione.

Un nuovo momento di forte simbolizzazione edilizia a significati pubblici rivoluzionari è nell'architettura costruttivista sovietica degli anni '20, di cui un esempio quanto mai significativo è costituito dal Monumento alla III Internazionale di Tatlin del 1919-20, la torre monumentale alta 400 metri.

La torre doveva avere significato celebrativo, cioè affermazione simbolica della realtà proletaria contro l'ambiente conservativo borghese.

Il monumento progettato da Tatlin poteva aspirare a una funzione di "autorappresentazione" della comunità urbana socialista, simboleggiava formalmente il costruttivismo della classe operaia, sovrastando, come tempio comunitario del proletariato, la città industriale.

Le ipotesi di Somaini sono molto lontane da questa situazione, ma in qualche modo ne hanno risentito il fascino; un rapporto invece di notevole affinità d'intenzioni e di situazione è possibile stabilirlo con quegli autori che lavorano sulla capacità, come scrive Tafuri, di lavorare su un frammento architettonico per investire di nuovi significati un insieme precostituito, venendo a rompere una situazione data e rompendo così l'*osservazione distratta*.

...Architetture come lo Yamanashi Building a Tokio, come il Government Center di Boston, o come il Campidoglio di Dacca (...) non possono in alcun modo entrare a far parte di un'osservazione distratta della città (.). Sono, queste, architetture che non vogliono essere consumate, che vogliono impedire di realizzarsi di una fruizione distratta, e che, di conseguenza, non accettano di scomparire come oggetti: che vogliono, anzi, ricostruire un' "aura" intorno a se stesse...²⁷.



Ingresso per un centro commerciale, 1971
Inchiostro di china su carta
cm 73 x 51
Archivio Francesco Somaini

Celant Germano, (a cura di) *Arti e Architettura 1968-2004: scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura*, Skira, Ginevra-Milano, 2004, p. 370

²⁷ *Manfredo Tafuri, Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari, 1968, pp.190, 114-115

Progetti d'interventi d'urgenza nella città

L'impatto con la realtà delle metropoli americane provoca in Somaini una reazione fortemente critica, accompagnata da una lucida visione sul ruolo futuro della scultura che lo porterà a eseguire schizzi, tra il 1970 e il 1971, che si risolveranno in circa trecento disegni progettuali: da queste annotazioni e dalla contemporanea progettazione nasce, insieme a Enrico Crispolti, il libro "Urgenza nella città", stampato nel 1972.

Somaini con questo libro mette definitivamente allo scoperto la vocazione progettuale ambientale della propria scultura nell'ambito urbano, anzi metropolitano, con proposte d'intervento dalla fortemente visionarie.

Somaini considera l'universo urbano come campo d'intervento per ogni progetto immaginativo, come scena e contesto di tutte le sue sculture, legate all'architettura da un rapporto paritetico, per un recupero della dimensione emotiva dello spazio della città. Il testo è quasi come un manifesto: *...La grande città va difesa come centro positivo del vivere civile contro gli attentati della speculazione e i guasti provocati da nostalgie romantiche di ritorno alla natura ... o dai danni nelle ideologie avveniristiche(...). Affermazione della necessità e ineluttabilità della città-metropoli, ma non rassegnazione alla sua forma sociale, urbanistica; alla sua forma, al suo aspetto...*²⁸.

Somaini aggredisce con la sua visione erotica-antropomorfa la struttura urbana: *...Una violenza carnale alla città tutta. Un enorme schiaffone che passi su tutta la città come un tornado, ma con una conseguenza immobile e permanente ... Questo potrebbe veramente essere traumatizzante terapeutico conoscitivo. Questo io propongo con i miei disegni e cosa altro può proporre*



Colosso di New York. Grande edificio commerciale in due elementi costituente immagine antropomorfa emergente, 1976

Stampa fotografica in bianco e nero, emulsione alla gelatina a sviluppo su carta politenata cm 80 x 80

Archivio Francesco Somaini

Celant Germano (a cura), *op. cit.*

²⁸ Crispolti Enrico, Somaini Francesco, Urgenza nella città, Mazzotta, Milano, 1972, p. 48

un uomo solo oggi?...²⁹.

Si tratta come sempre, nel pensiero dell'autore, di un impegno "d'urgenza" perchè viene rifiuta l'idea utopica del rinnovamento radicale della città: invece *l'intervento deve essere immediato, da pronto soccorso, psicologico, traumatizzante* contro l'appiattimento visivo, la melassa della città funzionalista.

"Urgenza nella città" significa dunque per Somaini riscoprire un ruolo principalmente urbano dello scultore quale operatore capace di contrastare il processo di degrado in atto, proponendo segni di recupero di memoria recuperando una concreta fisicità, addirittura sensuale, alla città.

In "Urgenza nella città" i disegni propongono soluzioni d'intervento fantastico e provocatorio, riferendosi alla tipica situazione delle metropoli con soluzioni che in qualche caso sono verosimili, cioè in qualche modo possibili, e in altri casi come vere e proprie provocazioni consapevolmente utopistiche.

Luogo di elezione per questi interventi è naturalmente la strada, da tempo recuperata da zona di percorrenza ad una dimensione corale, a luogo di incontro sociale: un ritorno al modo barocco di concepire la strada come luogo comunitario e la piazza con un destino e un ruolo simile a quello antico dell'agorà.

Esistono delle condizioni proprie della "poetica" di Somaini che sono energicamente sottolineate nel libro "Urgenza nella città": la prima è che il progetto sia formulato in stretta connessione con la realtà ambientale e sociale del luogo al quale risulta destinato, che non possa dunque esserne indifferente, ma costituisca un riferimento emotivo-visivo; che vi interpreti una specifica funzione (tipico il caso dei suoi ingressi di metropolitana) e che si



Monumento alla Tessitrice, 1990
marmo bianco di Carrara e bronzo
cm 1000 x 130 x 200

Ghignatti P., Manetti A, *op. cit.*, p. 57

²⁹ Crispolti Enrico, Somaini Francesco, *Urgenza nella città*, Mazzotta, Milano, 1972, p. 51

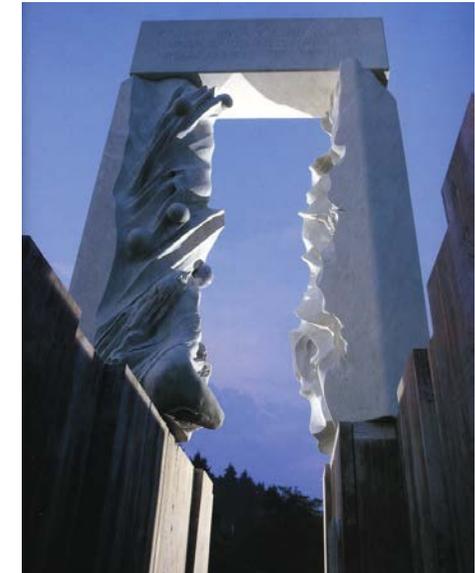
disponga a qualificare, attraverso un valore emotivo-memoriale, una funzione urbana, la carichi di suggestioni simbolico-memoriali, ne faccia dunque un punto di riferimento nel paesaggio urbano.

Gli interventi progettuali sono immaginati nello spazio pubblico, sono interventi sugli edifici nel loro esterno, nelle loro facciate, nelle strade, nel sottosuolo praticabile; sono sia interventi puramente plastici, cioè autonomi dall'appoggio ad un edificio con la sua funzione, o dall'utilizzazione di una funzione urbana, sia interventi che utilizzano la funzione di un edificio, o una funzione urbana.

Sono studi e progetti per incorporare la scultura-monumento nei grandi centri commerciali o nei grovigli delle autostrade, tra i relitti dell'industria o dentro le viscere della metropolitana, con un segno grafico, a inchiostro nero di china, come in preda ad una intensificazione drammatica che da una risonanza di significati che va ben oltre i valori visivi.

Sono progetti che muovono da una misura d'intervento più ipotetico e libero sull'edificio, per giungere poi a soluzioni d'intervento di particolare irruenza espressionistica, concludendosi nei progetti di più possibile realizzazione.

rappresentano il preludio più prossimo ai temi poi svolti con il mezzo linguistico del fotomontaggio.



Porta d'Europa, 1995
 marmo bianco e nuvolato di Carrara,
 travertino di Rapolano
 cm 1200 x 1500 x 810
 Como

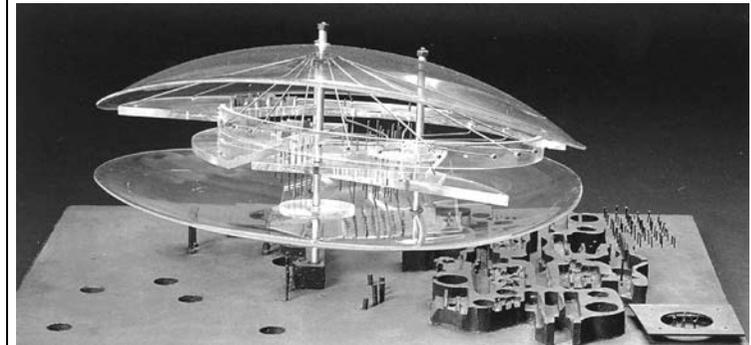
Ghignatti P., Manetti A, *op. cit.*, p. 99

VERSO IL SUPERAMENTO DELL'INFORMALE

La fine del cosiddetto movimento moderno è ascrivibile a un lungo periodo di crisi durante il quale con sequenza sistematica una serie di concause ha contribuito a svilire il linguaggio dell'architettura, sia nelle forme sia nei contenuti e nelle intenzioni. I modelli formali ripetuti ad oltranza infatti, derivati in massima parte dal razionalismo, avevano generato ambiguità nella comunicazione dell'esito formale in virtù dell'esito funzionale dell' edificio.

Alla luce di un contesto professionale svilito di fronte ad un'assenza di contenuti tale da rendere impossibile una loro rappresentazione simbolica in forma d'architettura nasce, fin dagli anni cinquanta, l'esigenza di una rifondazione concettuale del campo disciplinare. Si svilupperà conseguentemente un percorso nel quale si esplorerà un diverso approccio della ricerca, in equilibrio tra le intuizioni formali e le necessità d'uso, che ha cercato approcci che hanno coinvolto l'architettura in un costante rapporto con le contemporanee esperienze nel campo delle altre arti, a dimostrazione di come la relazione tra l'uomo e l'oggetto andasse progressivamente mutando e di come i valori estetici fossero sempre più indotti da atteggiamenti esistenziali.

Ciò che contraddistinse questa sperimentazione fin dai suoi esordi è stata comunque la volontà di un approccio diverso e originale al significato dell'architettura, sintomo di un'insofferenza diffusa nei confronti di moduli tradizionali del moderno divenuti ormai quasi assiomatici. La sperimentazione che seguirà segnerà l'inizio di un effettivo rinnovamento proprio perché accetterà la propria visionarietà come strumento di messa in discussione dei canoni della professione, dimostrandosi così del tutto indipendente dalle eredità precedenti e provocando profondi mutamenti nella pratica dell'architettura.



Constant Anton Nieuwenhuys (Costant)
Spatiovore 1959

da Germano Celant (a cura di):
Arti e architettura 1900/2000,
scultura, pittura, fotografia, design cinema e architettura:
un secolo di progetti creativi.
Skira editore, Milano, 2004

Una prima analisi critica, che ha assunto anche argomentazioni fortemente articolate e polemiche nonché importanti ipotesi estetiche sulle conseguenze che il movimento moderno ha generato come mutazioni, è possibile da cogliere nell'opera di alcuni degli artisti europei che si sono trovati ad affrontare la pratica del loro operare a partire dallo scenario di catastrofe che segnò l'Europa dopo la seconda guerra mondiale. La parabola che coinvolge la riflessione critica sul moderno da parte dell'arte europea si è compiuta nel giro di pochi anni e giungerà a maturità negli anni sessanta del secolo scorso, poco prima che l'importazione della cultura visiva della *pop* e della *minimal art* dagli Stati Uniti porti alla chiusura definitiva dell'esperienza informale.

L'Internazionale Situazionista e l'esperienza della New Babylon di Costant.

Rientrato dall'Argentina in Italia, Fontana pratica intensamente anche l'attività di ceramista, in prevalenza ad Albisola, località di villeggiatura della Liguria. È qui che, grazie a una serie di incontri tra artisti di diverse nazionalità, avviene il confronto tra la gestualità libera di Fontana e la poetica di ascendenza surrealista e dada del *movimento nucleare*, fondato nel 1951 da Enrico Baj e Sergio Dangelo, che a loro volta porteranno ad Albisola l'artista danese Asger Jorn, reduce insieme a Constant dal gruppo artistico CoBrA appena disciolti.

La coincidenza di intenti, che ha poi portato alla pur breve esperienza di una delle ultime ipotesi di raggruppamento internazionale di artisti, *L'internazionale Situazionista*, è incentrata sulla sostanziale consapevolezza che il progetto funzionalista e razionalista, che pur aveva guidato le menti più progressiste e i



Constant Anton Nieuwenhuys (Costant)
 Gezicht op New Babylonische sectoren, 1971
<http://www.megastructure-reloaded.org>

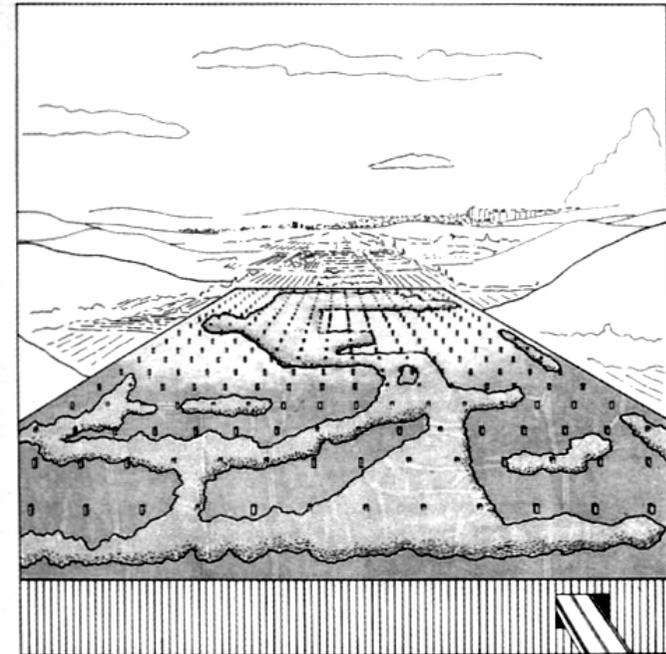
protagonisti delle avanguardie storiche, stava dimostrando delle conseguenze inaspettate di controllo, organizzazione e costrizione sociale, nonché dei discutibili esiti di speculazione economica.

L'esperienza portata avanti negli stessi anni dall'olandese Constant (Constant Anton Nieuwenhuys) pittore e scultore co-fondatore del gruppo CoBrA e teorico poi dell'*Internazionale Situazionista* medesima, si era basata invece su considerazioni di carattere essenzialmente politico.

Già al momento dell'incontro con Asger Jorn a Parigi nel 1946, prima della fondazione del gruppo CoBrA, l'idea di Constant era stata quella di applicare il pensiero marxista all'arte, non nelle forme del socialismo reale, ma al contrario nello "spontaneismo" totale, nella liberazione della creatività pubblica e privata, facendo coincidere quindi "rivoluzione sociale" con "rivoluzione artistica".

Il movimento situazionista si proponeva di fornire una diversa prospettiva a una nuova Rivoluzione socialista, basata sulla promozione di ogni tipo di spontaneismo, di creatività che si sarebbe manifestata in forme provvisorie e non istituzionali, superando il "funzionalismo" sia della cultura borghese che di quella sovietica.

L'idea situazionista dell'avvento dell'*homo ludens*, in luogo dell'*homo faber* teorizzato da Karl Marx, avrebbe comportato anche una profonda trasformazione della struttura tradizionale della città in quanto questa sarebbe diventata il teatro naturale delle nuove energie creative. Essa si sarebbe trasformata in un organismo unitario in continua evoluzione, che avrebbe dato luogo a scenari del tutto innovativi. A questo studio Constant si dedicò per dodici anni, a partire dalla fine degli anni '50, con modelli, disegni, fotomontaggi, creando questa sorta di "utopia visiva" chiamata appunto *New Babylon*, cioè luogo di massima difformità, imprevedibilità, disorientamento e diversificazione. Una metropoli abitata da una sorta di società autopica di "nomadi



Archizoom,
No.-stop city, Prospettiva dei quartieri residenziali, 1969
da Germano Celant (a cura di), op. cit.

creativi", che Constant, insieme a Pinot Gallizio (unico membro italiano del gruppo CoBrA), identificava con i gitani che, come zingari, girano il mondo cantando e ballando.

Per capire oggi il lavoro "architettonico" di Constant occorre depurarlo di tutte le sue componenti "marxiste", cioè delle elaborazioni del pensiero socialista tipico degli anni sessanta. Occorre cioè rimuovere tutto quell'apparato "utopico" che è appartenuto a un particolare momento storico dell'Europa e che cercava di elaborare un proprio modello originale di sviluppo, combinando insieme socialismo, libertà e nuova modernità. È invece necessario rilevare che ciò che Constant pensava realizzabile solo grazie ad una nuova società "comunista" si è di fatto realizzato in una società "consumista", modello per altro fortemente in crisi, perlomeno nel mondo occidentale.

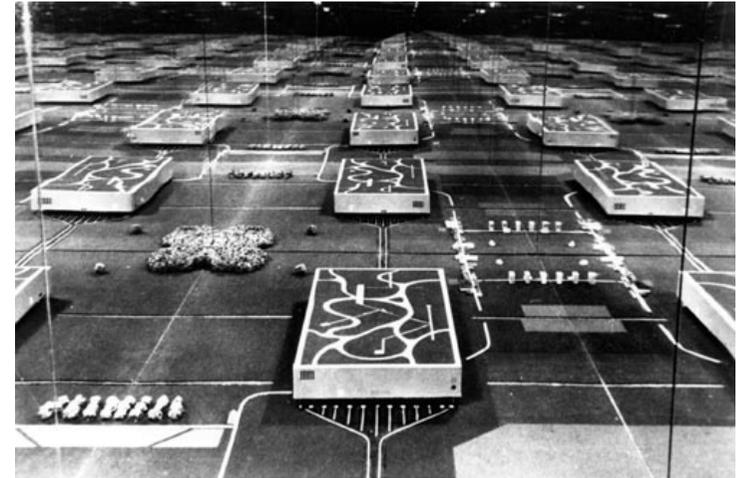
Constant possedeva dunque molti dei limiti del suo tempo (e da buon marxista rifiutava la Pop Art, anche se di fatto ne profetizzava l'avvento), tuttavia non è questo il punto rilevante del suo lavoro.

Lo spessore politico del suo progetto costituisce un elemento di novità rispetto alle avanguardie del secondo dopoguerra e introduce elementi importanti, non per le soluzioni che propone, ma per le analisi che egli elabora sul fenomeno urbano.

Constant infatti è il primo che ipotizza la città contemporanea come un organismo del tutto originale che non ha più nessuna continuità, né strutturale, né funzionale con la città storica.

La città è diventata un organismo unitario ma del tutto ingovernabile, formalmente dissociato, in continua evoluzione a causa delle spinte imprevedibili di ciò che Constant chiama "creatività di massa".

Nella proposta utopistica di Constant appaiono degli elementi di forte realismo: infatti, rispetto all'idea di un "futuro nell'ordine" che il razionalismo europeo stava

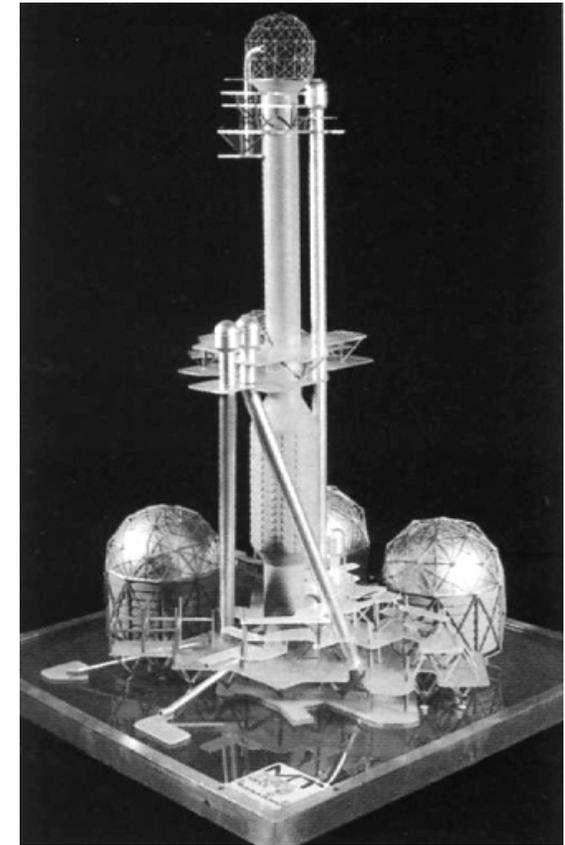


Archizoom: *No-stop city*, 1969
[Http://www.andreabranzi.it](http://www.andreabranzi.it)

in quegli anni elaborando, si vede emergere un'ipotesi "di futuro nel caos" del tutto originale e del tutto profetica.

La New Babylon che Constant inizia a immaginare nel 1957-58, la città sospesa sui pilotis e racchiusa in uno spazio ideale in cui anche i ritmi del giorno e della notte, così come le condizioni atmosferiche, si possono variare a piacimento di chi ci abita, si integra da quasi subito all'interno dell'unico territorio concesso, quello dell'architettura fantastica. Constant rinuncia alla critica del progetto architettonico e anzi sceglie come percorsi possibili quelli dell'immaginazione e della scultura: New Babylon è una città in cui abitanti scolpiscono lo spazio intorno a loro stessi, seguendo ogni minima aderenza ai loro bisogni. Constant immagina un'architettura che possa essere modificata continuamente, seguendo i desideri dei suoi abitanti, un'ipotesi che si oppone quindi a una interpretazione preconcepita di essi ma in realtà rinuncia, in un certo senso, a una reale contestazione del progetto moderno per creare una sorta di "iper-architettura", che rimanda il problema strutturale del cambiamento e crea una realtà "altra", ascrivibile quindi all'immaginazione artistica e alla tradizione delle utopie sociali.

Lo spostamento di accento posto da tutto il situazionismo e poi da Constant nella sua New Babylon sulla dimensione ludica, sull'importanza della dinamica del gioco, l'elemento non utilitaristico per eccellenza, da contrapporre a un ordinamento e a un'estetica basati sul dovere, e la conseguente attenzione per un sovvertimento dell'ordine spaziale come era avvenuto nel passaggio al Barocco dagli schemi più codificati del Rinascimento, sono di fondamentale importanza per la nuova generazione di artisti che affronta il superamento del funzionalismo attraverso passando per l'esperienza informale. Il lavoro di Constant è rimasto a lungo ignoto in Italia, ma saranno i gruppi "radicali" italiani che, dal finire degli anni sessanta, lavoreranno in maniera organica su queste



Archigram (Peter Cook), *Montreal Tower* 1967,
da Germano Celant (a cura di), op. cit.

tematiche, elaborando autonomamente nuove soluzioni.

L'eredità di Costant: dai gruppi *Radical* italiani al concetto di identità fluida dello spazio dell'architettura.

New Babylon, come spesso avviene nel pensiero artistico, ha influenzato diverse aree di lavoro, alcune delle quali per contatto diretto e altre per via intuitiva in quanto l'utopia dell'invenzione di Costantini è posta all'origine di un più vasto e variegato movimento che a partire dagli anni sessanta ha costituito il filone più vitale del rinnovamento dell'architettura europea.

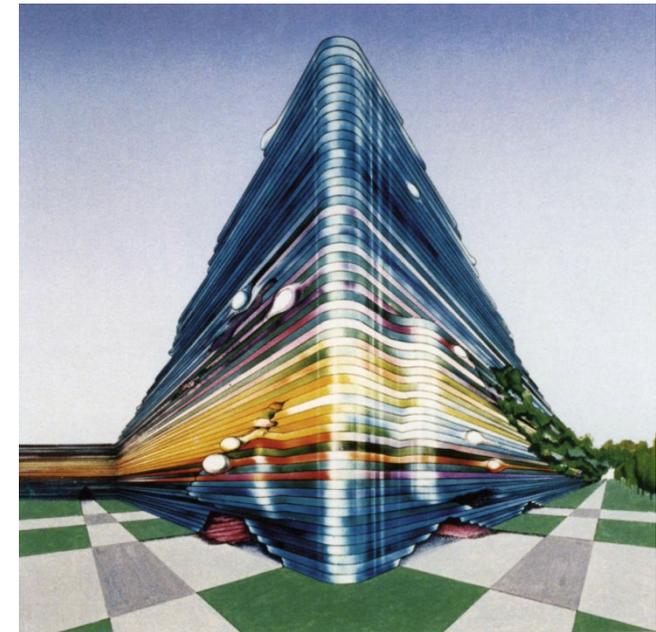
In Italia le ricerche sull'ambiente fisico della Land Art ed i contatti con la cultura *funk* nordamericana hanno contribuito al consolidarsi della convinzione che il progetto dovesse allargarsi a comprendere fenomenologie di carattere sociale e linguaggi mediati dalla ricerca delle arti visive, fino ad abbandonare anche insegnamenti e tradizioni. L'idea della possibilità di sconfinamenti interdisciplinari, linguistici e metodologici è stata inizialmente intesa soprattutto come strumento di contestazione nei confronti della disciplina, ma il movimento definito in seguito da Germano Celant "architettura radicale" proporrà, quale fondamentale elemento di novità, contenuti ideologici che, se pur inizialmente assumeranno la Pop Art, e in generale la figurazione linguistica tipica della civiltà dei consumi, come modello per una nuova creatività, finiranno col denunciare proprio quei meccanismi di mercato come induttori di falsi bisogni e ideologie artificiali. Andrea Branzi, protagonista di quella stagione di ricerca, oltre che come appartenente al gruppo fiorentino degli Archizoom anche per i contributi teorici proposti nelle sue *Radical Notes* pubblicate su "Casabella", ha in seguito classificato le diverse caratteristiche della sperimentazione radicale in ambito italiano come ipotesi critico-progettuali di una "città senza architettura",

di una "architettura senza città", di "oggetti senza città e senza architettura" e, infine, di "architetto o progetto senza architettura", intendendo con questo esemplificare una complessità di ricerca che comprendeva un insieme di esperienze diverse, dai grandi progetti di utopia critica sulla città, l'ambiente e la cultura di massa degli Archizoom, al "modello architettonico di urbanizzazione totale" di Superstudio, fino all'azione provocatoria di UFO¹ e per certi versi di Pesce e di autori torinesi poco conosciuti ed isolati come Enzo Venturelli, fautore dell'Urbanistica Spaziale².

La metropoli contemporanea e soprattutto l'avvento di un nuovo modello di modernità "debole e diffusa", in luogo della vecchia idea di modernità "forte e concentrata" caratterizzante tutta l'attività teorica dei movimenti artistico-architettonici della prima parte del secolo, porterà all'introduzione della nuova idea di "modernità liquida"³.

Questa nuova e complessa visione della realtà ha introdotto la definizione della metropoli come grande giacimento biologico, cioè di territorio duttile e attrezzato dove l'architettura non costituisce che *un debole sistema connettivo a servizio di un coacervo di presenze umane, di relazioni, di interessi, di intrecci genetici, di scambi di sperma*⁴. La *No-Stop City* degli Archizoom è stata la prefigurazione di questa metropoli postindustriale, abitata da energie per l'appunto deboli e diffuse.

La "filosofia dell'arte" di Enzo Mari (e non la sua "filosofia politica", che parte tanto



Archigram (Peter Cook) *Sponge Project, Sleek Corner*, 1975
da Germano Celant (a cura di), op. cit

¹ UFO è gruppo nato 1967 sull'onda della contestazione studentesca all'interno della Facoltà di Architettura di Firenze e fondato da Lapo Binazzi (Firenze, 1943), Riccardo Foresi (Firenze, 1941), Titti Maschietto (Viareggio, 1942), Carlo Bachi (Pisa, 1939) e Patrizia Cammeo (Firenze, 1943). Ha operato nell'intento della spettacolarizzazione dell'architettura nel tentativo di trasformarla in evento, azione di 'guerriglia' urbana e ambientale.

² all'opera di Enzo venturelli è dedicata ampia trattazione all'interno del capitolo x della presente ricerca.

³ definizione di Zygmunt Bauman.

⁴ Andrea Branzi, *Radical notes*.

preminente aveva nella sua teoria) ha elaborato un'interpretazione del fenomeno urbano e dell'architettura che oggi merita particolare attenzione per la lucidità degli assiomi teorizzati.

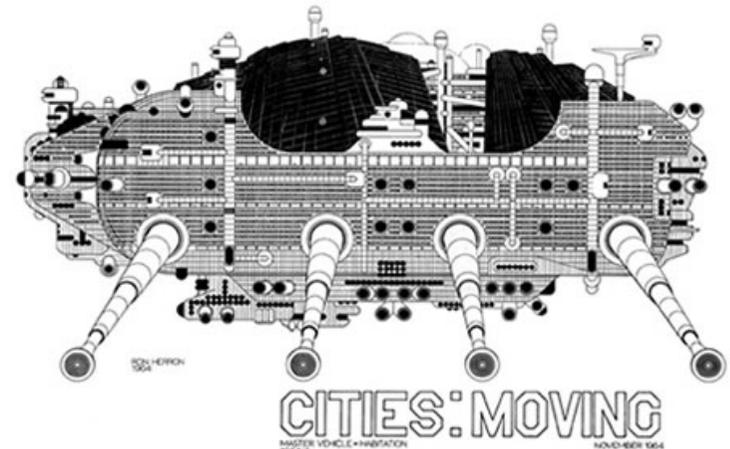
Il primo di questi elementi utili consiste nell'idea che "la qualità dell'architettura" è un fenomeno accessorio, ma non fondamentale nel funzionamento della città.

In questo senso vi è una oggettiva vicinanza tra il pensiero di Mari e quello del movimento *radical* italiano (soprattutto dell'Archizoom) che definiva la città *Un bagno ogni 100 mq*, a voler indicare la sostanziale inespressezza del cosiddetto manufatto urbano. L'altro punto interessante è che Mari non aveva presentato la sua proposta come un'utopia positiva ma piuttosto come lo scenario estremo della realtà esistente. Come strumento conoscitivo perciò e non come generica promessa di un mondo migliore.

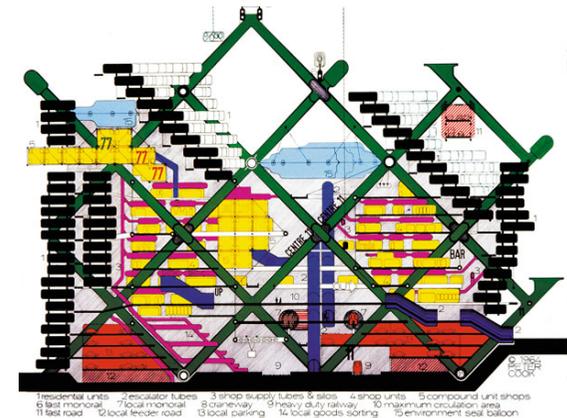
A differenza di Constant, Enzo Mari non credeva assolutamente nella creatività pubblica, che riteneva il frutto estremo dell'alienazione; e come Constant la sua città è pura struttura, senza consumi e senza speranza, se non nella rivoluzione. La novità introdotta dalle avanguardie "radicali" alla fine degli anni sessanta fu proprio quella di negare la centralità di valore dell'ambito urbano, e di affermare che una nuova realtà l'aveva sostituita.

Dentro alla città contemporanea erano la merce, i prodotti di serie, i comportamenti e i consumi che si ponevano al centro della scena, creando un *sistema fluido* e cangiante di segni e di valori. L'architettura defluisce verso i grandi contenitori di spazi interni e diventava supporto esterno di tutte le comunicazioni commerciali.

Negli stessi anni Mark Rothko realizzò l'interno della Roman Catholic Chapel della University of Saint Thomas di Houston (1964), su progetto di Philip Johnson. Non si tratta di un'opera di architettura progettata da un pittore, ma



Archigram (Peter Cook) *Walking City in New York*, 1964, <http://www.archigram.net>



Archigram (Peter Cook) *Plug-In City, Max. Pressure Area Section*, 1964, <http://www.archigram.net>

piuttosto della sistemazione dentro allo spazio ottagonale della cappella di grandi pannelli scuri, come se fossero una scenografia cromatica che ne avvolge lo spazio chiuso.

Le panche per il pubblico sono disposte in maniera che i fedeli possano guardare verso l'altare posto al centro ma anche, all'opposto, rivolgersi verso i quadri di Rothko disposti sul perimetro.

Mark Rothko voleva che il pubblico guardasse i suoi grandi quadri dalla distanza di pochi centimetri, quasi toccando la tela con il naso, per realizzare un effetto di immersione totale del visitatore dentro agli oceani cromatici delle sue opere. Le sue superfici monocrome (teoricamente infinite e prive di punti di riferimento) invitano a felicemente perdersi in esse: un universo totalizzante e liberatorio. Questo senso del "nulla", questa caduta definitiva di memoria come bene supremo sono per Rothko l'indotto della metropoli americana: metropoli priva di paesaggio e di direzione, che dilaga come un fumo denso.

La sua cappella si pone così sul passaggio che conduce a un'idea di architettura come molecola di un "plancton" sospeso nel vuoto.

Che è la nuova idea di architettura.

L'architettura moderna stava dunque cambiando progressivamente il suo statuto: essa diventava un sistema continuo e indifferenziato, un'area climatizzata e informatizzata; la città coincideva con il "mercato" dei beni di consumo e diventa un unico grande organismo privo di un'immagine esterna.

L'architettura perdeva dunque la sua funzione centrale, perché perdeva progressivamente il suo ruolo "figurativo" in un processo di "smaterializzazione" degli strumenti del progetto che durante gli anni sessanta ha prodotto una breve stagione nella quale si è instaurata un'intensa collaborazione tra architettura e "tecniche concettuali".



Mark Rothko
Roman Catholic Chapel, University of Saint Thomas, Houston, 1964,
<http://www.rohtkochapel.org>

Durante tutti gli anni cinquanta e sessanta quindi, da Fontana a Manzoni, da Klein a Lo Savio, da Constant a Mari e anche a Rothko, gli artisti si impegnarono nel settore dell'architettura come verso un universo utile a conoscere il mondo, e così facendo fornirono agli architetti dei materiali "concettuali" di grande importanza. Per loro l'architettura era ancora la testimonianza della storia e la forma della società: operando su questa si interveniva sullo scenario fondamentale della realtà.

Nella Londra *pop* anni sessanta, il gruppo inglese Archigram, analizzando la nascente società dei consumi, permetterà, per la prima volta, nei confronti della professione un'operazione che è stata di rifondazione concettuale e insieme di rinnovamento linguistico e ha aperto in particolare la strada a quell'operatività contemporanea in architettura che si dimostra soprattutto sensibile a un'idea di relatività della disciplina, di dipendenza dai rapidi sviluppi e mutamenti della città e degli assetti sociali, e di costante evoluzione dei media.

Il gruppo, il cui nome alludeva alla necessità di un mezzo espressivo più semplice e immediato ("Architecture + Telegram"), proponeva una nuova idea di città in cui anche l'architettura era uno dei beni di consumo della società di massa: un'architettura effimera presentata attraverso immagini visionarie e ipertecnologiche, un'alternativa formalmente e concettualmente rivoluzionaria ispirata dagli sviluppi della tecnologia e dai viaggi spaziali come dalla cultura *underground* e *pop*, un'architettura per una società consumista che si nutre di pubblicità, di cultura popolare, di nuove tecnologie e che si consuma con la velocità delle immagini, di fatto una semplice offerta di servizi. Le loro "visioni" di città, oltre a un atteggiamento di ottimismo e di entusiasmo nei confronti di ogni tecnologia innovativa, trasmettono l'idea di una realtà in continuo fermento, di

un luogo in cui il mutamento è la condizione culturale più attuale, esprimono concetti di flessibilità, di mutamento, di trasferimento e riflettono fortemente anche una volontà di frammentazione, di togliere solidità all'oggetto architettonico. Gli spazi abitativi mobili simboleggiavano la convinzione che l'architettura nelle sue forme più tradizionali fosse destinata a scomparire, presentando già caratteristiche simili a quelle della sperimentazione contemporanea, che oggi si confronta con le esigenze dell'abitare nell'epoca dell'elettronica.

L'interesse per i continui progressi della tecnologia e per le possibilità da questi innescate è, con valenze diverse, elemento costantemente presente nella ricerca di queste avanguardie. In Austria, nelle iniziali proposte di Hollein e Pichler, l'oggetto tecnologico, utile a risolvere i problemi dell'esistere, diviene soprattutto metafora di ciò che emancipa l'uomo, così che gli austriaci rifiuteranno l'ortodossia disciplinare in modo ancora più radicale, rivendicando una "architettura assoluta", ormai svincolata dal conformismo delle funzioni e libera di riconquistare anche valenze emozionali e significati irrazionali.

Si vanificava così ogni dibattito interno al campo e si legittimava l'annullamento dei confini disciplinari poiché l'architettura, veicolo di trasmissione di concetti e riflessioni sulla condizione dell'uomo, della vita, dell'ambiente e della città, poteva servirsi anche di linguaggi apparentemente lontani da quelli del progetto come scritti, *performances*, *body art*, installazioni spaziali: la ricerca austriaca, infatti, assumerà elementi di maggiore consonanza con la sperimentazione nel campo delle arti visive e presenterà contaminazioni concettuali e linguistiche.

Gli aspetti di novità di questa sperimentazione risiedono dunque, e soprattutto, nella rivendicazione del diritto alla commistione con altre discipline artistiche e nell'affermazione di un architetto-artista che agisca anche intuitivamente.



Hans Hollein *sovrastuttura su Vienna* 1960,
Germano Celant *Arti e architettura 1900/2000* scultura,
pittura, fotografia, design cinema e architettura: *un secolo
di progetti creativi*, Skira editore, Milano, 2004

Tale dualismo tra razionale e intuitivo, tra concettuale ed emozionale, si annuncia fin dalle prime opere di Hollein, a partire dalla "trasformazione" del piccolo negozio Retti a Vienna nel 1964-1965, la cui compatta facciata di alluminio si inserisce nel contesto storico come un elemento autosufficiente che applica nella pratica il principio del fotomontaggio⁵.

Ma se all'interno di questo articolato panorama di ricerca, che si svilupperà particolarmente nei primi anni settanta in un periodo di continuo dibattito e di intensa riflessione critica, alcune esperienze possono essere ricollegate, almeno nel linguaggio o nella formulazione, alla quasi contemporanea sperimentazione in ambito inglese o austriaco, ciò che essenzialmente distinguerà il "radicale" italiano sarà il ruolo assunto dal design all'interno del panorama progettuale, un ruolo non più di collaborazione, ma piuttosto di concorrenza nei confronti dell'architettura compositiva.

Attraverso il design, che si estendeva anche ad ambiti operativi estranei all'architettura ma più in consonanza con le arti visive e le arti applicate, era infatti possibile esprimere il rifiuto di ruoli e metodologie con una progettualità "liberata" e creativa proprio perché partecipe di quegli elementi di irrazionalità (o, ancora con Branzi, di "nuova razionalità"⁶) che riflettevano le necessità e i desideri della nuova società dei consumi.

La molteplicità degli approcci, delle proposte e delle soluzioni espresse in Italia, per molti anni e soprattutto dalla ricerca nel campo del design, contribuì a indurre una nuova e diversa considerazione dei comportamenti creativi e ad



Hans Hollein *sovrastuttura su Manhattan* 1963,
Germano Celant, *Arti e architettura 1900/2000* scultura,
pittura, fotografia, design cinema e architettura: un secolo
di progetti creativi, Skira editore, Milano, 2004

⁵qui trova applicazione, in piccola scala, delle analoghe esperienze visionarie, concettuali, reperibili nel lavoro di Francesco Somaini, la cui trattazione è ricompresa nel capitolo y della presente ricerca.

⁶Cesare Branzi, *Radical notes*.

aprire la strada alla successiva sperimentazione e produzione anche in campo internazionale.

La ricerca di formulazioni linguistiche rinnovate aveva d'altra parte trovato in quegli anni esemplificazioni di estremo interesse, molto ben argomentate, anche negli Stati Uniti, dove anzi la rivoluzione culturale operata dall'esperienza dell'Informale aveva mutato profondamente la cultura speculativa dell'indagine teorica.

Seppure sempre in un ambito strettamente riferito all'architettura e al progetto come suo strumento privilegiato di espressione, Robert Venturi, avvallando con le sue proposizioni teoriche un'idea di nuova modernità, ammetteva ad esempio elementi di discontinuità e di irrazionalità, fino a introdurre nella progettazione istanze comunicative derivate dai vernacoli e dall' "iconografia" della quotidianità⁷.

Ma ancor più che nella sua interpretazione essenzialmente storicistica, elementi di consonanza con la contemporanea sperimentazione europea sono soprattutto da rilevare in operatori che ebbero maggior consuetudine con il mondo delle arti visive. Tra questi Peter Eisenman, con le sue ipotesi di "architettura concettuale" che si tradurranno negli anni successivi in interventi destinati a incidere su morfologia e tipologia soltanto come "tracce", fino a Frank Gehry che, con un progressivo percorso di contaminazione linguistica derivò dal mondo dell'arte sia criteri metodologici assimilabili a quelli del *ready-made* duchampiano. Gehry ha iniziato la sua grande affermazione internazionale facendo conoscere il suo primo lavoro usando materiali e oggetti consueti, assemblandoli in modo diverso: la sua casa di Santa Monica, del



Robert Venturi Vanna Venturi house 1964
Germano Celant, *Arti e architettura 1900/2000 scultura, pittura, fotografia, design cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, Skira editore, Milano, 2004

⁷ Il testo di riferimento più importante da ascrivere all'opera critica di Robert Venturi è *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966 (trad. it. *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Ed. Dedalo, Bari, 1980).

1978, dove con l'uso di materiali dello scarto dell'industria delle costruzioni ha creato una nuova pelle all'edificio esistente, non demolito, contiene tutti i germi della sua futura architettura. Tuttavia l'autore canadese, naturalizzato americano, ha assunto fama internazionale per il suo innovativo atteggiamento concettuale nei confronti della disciplina, destinato in seguito a rivoluzionarla: Gehry attua un'architettura che propone immagini, più che comunicare valori, e che si offre quasi come spettacolo, occupando spazi tradizionalmente riservati all'arte e di fatto rivolgendosi a un pubblico di spettatori più che di utenti.

A partire dagli anni di riflessione critica della prima sperimentazione radicale, con il progressivo superamento della messa in discussione dei canoni disciplinari e con la successiva esplorazione di ogni possibilità di linguaggio formale, arte e architettura subiscono d'altra parte una profonda trasformazione di ruoli e di motivazioni in cui da un lato l'artista, sempre più svincolato dai limiti imposti anche dal luogo museale, diviene autore e protagonista di formulazioni spaziali motivate dai contesti fisici più diversi, e dall'altro l'architetto è soprattutto chiamato a interrogarsi sul rapporto tra le caratteristiche di stabilità e rappresentatività della disciplina e le dinamiche del contesto della città, fisica o virtuale.

La conoscenza da parte delle generazioni successive dei fondamenti concettuali comuni al processo di rifondazione avviato negli anni sessanta ha portato alla coscienza della fine di ogni formalismo stilistico e alla rottura dell'unità disciplinare, all'interesse per l'opera aperta e la forma indeterminata, basata su immagini di un'estetica dirompente, vitale e dissacratoria che si è tradotta, già nella generazione formatasi a metà degli anni settanta, nelle



Peter Eisenman *Memorial to the murdered Jews of Europe* 2004

Luca Galofaro *Artscape, l'arte come approccio al paesaggio contemporaneo* Postmedia, Milano, 2007

realizzazioni di operatori "*estatici nella libertà dei loro confini architettonici*"⁸.

Le nuove architetture, generate dai presupposti di tale mutata sintassi disciplinare, non risolvono tuttavia problemi né di ruolo e contenuti, né eliminano la considerazione che nella metropoli contemporanea per l'architettura sono rimaste probabilmente solo funzioni marginali di decorazione poiché le scelte dell'architetto, non più chiamato a "dar forma" al mondo quanto piuttosto a riconoscere i limiti imposti da esigenze e parametri sui quali non ha il potere di intervenire, dovranno essere guidate dal riconoscimento e dall'accettazione consapevole della frammentazione e dell'instabilità del contesto.



Frank Gehry *Gehry house in santa Monica* 1978
<http://architecture.about.com>

⁸ cit. da Rem Koolhaas, E. Zenghelis, *Exodus of the Voluntary Prisoners of Architecture*.

IL MAC (Movimento Arte Concreta), IL GROUPE ESPACE, IL MAC ESPACE

Il MAC (Movimento Arte Concreta), fondato da Gianni Monnet, Bruno Munari, Atanasio Soldati e Gillo Dorfles, è stato uno dei movimenti artistici più importanti dell'Italia del dopoguerra.

La data di inizio è il 22 dicembre 1948, giorno di inaugurazione della mostra alla Libreria Salto di Milano nella quale venne esposta la "prima cartella di arte concreta", contenente dodici stampe astratte di Piero Dorazio, Gillo Dorfles, Lucio Fontana, Augusto Garau, Mino Guerrini, Galliano Mazzon, Gianni Monnet, Bruno Munari, Achille Perilli, Atanasio Soldati, Ettore Sottsass e Luigi Veronesi.

Nato come corrente artistica contrapposta sia al realismo politicamente impegnato sia agli influssi dell'irrazionale informale, il movimento si richiama alla denominazione diffusa nel 1930 da Van Doesburg e ripresa nel 1936 da Max Bill secondo cui l'arte "concreta" attinge a forme, linee e colori autonomamente elaborati dalla personale immaginazione dell'artista anziché dai processi di astrazione delle immagini della natura.

In un periodo in cui in Italia artisti figurativi e artisti astrattisti si combatterono strenuamente dando luogo a gravose polemiche, il MAC si mosse su un terreno nuovo dove proposero un allargamento della creatività a più discipline e dando un largo margine di individualità espressiva agli autori.

Nel 1949 il teorico del gruppo, Gillo Dorfles, definì così l'Arte Concreta:



Artisti del gruppo M.A.C.: Eugenio Bennoni, Sella di, Luigi Veronesi, Gianni Bertoni, Bruno Munari, Mino di Salvatore, Galliano Mazzon, Gianni Monnet, Gillo Dorfles e Giuseppe Satta alla Libreria Salto, Milano, 1948

I membri del MAC presso la Libreria Il Salto di Milano
(Fonte: <http://www.arredativo.it/2012/monografie/bruno-munari-1>)

“arte ... basata soltanto sulla realizzazione e sull'oggettivazione delle intuizioni dell'artista, rese in concrete immagini di forma-colore, lontane da ogni significato simbolico, da ogni astrazione formale, e mirante a cogliere solo quei ritmi, quelle cadenze, quegli accordi, di cui è ricco il mondo dei colori”¹.

Se da un lato le influenze sul gruppo derivarono da artisti quali Van Doesburg, Mondrian, Arp, è evidente che, dall'altro, il futurismo giocò un ruolo di primo piano quale referente: non a caso è per Giacomo Balla che i concretisti organizzano una mostra antologica a Milano nel 1951.

Da Milano il MAC si diffuse poi progressivamente in altre città italiane e tra il 1951 e il 1954 il movimento trovò adepti a Firenze, Torino, Genova, Roma, Napoli e Catania.

Principio fondante del programma di ricerca fu la sistematica azione nel campo delle arti visive intesa a rilanciare, dopo la parentesi bellica, quelle problematiche che affidavano ad una "sintesi delle arti" la risoluzione delle antinomie poste dalla modernità tra produzione industriale e produzione artistica, tra fantasia e tecnica, tra progetto e oggetto, tra utopia e realtà, tra arte e vita.

Proponimento di respiro internazionale, condiviso fin dal primissimo periodo da tutta una schiera di artisti europei, che si muovevano sul filo di un tracciato che andava dalla ricostruzione futurista dell'universo alla razionalizzazione bauhausiana delle avanguardie storiche fino al francese *Groupe Espace*, ispirato da Le Corbusier e fondato nel 1951 e coordinato da André Bloc sin dal debutto avvenuto nella Galleria



Manifesto del *Groupe Espace*
(Fonte: www.folmer.net)

¹In L. Caramel, "Movimento Arte Concreta, 1948-1952", Catalogo della mostra del MAC, Gallarate aprile-giugno 1984, Electa, Milano, 1984, vol. I, p. 18.

Denise René di Parigi (con la presenza di artisti quali Jean Dewasne, Etienne Bèothy, Jean Gorin, Félix Del Marle, Edgard Pillet, Victor Vasarely, Nicolas Schöffer, Alberto Magnelli, Richard Mortensen e Gunnar Aagaard Andersen).

Il MAC ed il Groupe Espace si fusero nel 1953 dando vita al movimento MAC-Espace.

Il Groupe Espace, sin dalla sua fondazione, volle promuovere e realizzare una vera sintesi tra arte e architettura, proponendosi di introdurre i principi del costruttivismo e del neoplasticismo nell'urbanistica, soddisfacendo le esigenze funzionali dei bisogni umani dai più semplici a quelli più alti.

Il suo fondatore, André Bloc, fu architetto, scultore e pittore, nel 1949 fondò anche la rivista d'arte "Art d'Aujourd'hui" al fine di diffondere l'arte astratta e informale nonché di promuovere l'integrazione tra l'architettura e le arti plastiche con grande attenzione al contesto sociale.

L'incontro con Le Corbusier nel 1921 lo spinse ad appassionarsi all'architettura.

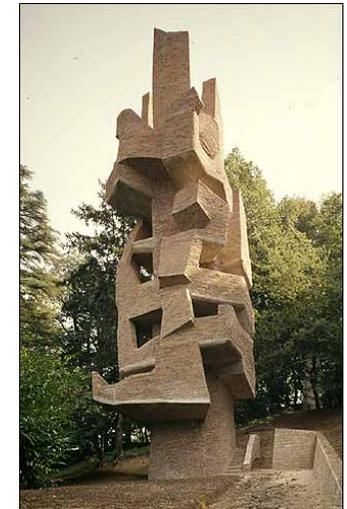
Nel 1940, sotto l'influenza di H. Laurens, iniziò a sperimentare forme scultoree e nel 1945 partecipò al Salon des Surindépendants, legandosi a Magnelli, Poliakov e Vasarely, abbandonando la visione figurativa a favore dell'astrazione geometrica.

Realizzò, su incarico dell'architetto Villanueva, un murale-mosaico nella città universitaria di Caracas (1954).

Particolarmente interessanti sono le costruzioni realizzate nel giardino della sua villa di Meudon, costruita nel 1949, chiamate *sculptures habitacles* : *Sculpture-habitacle n°2* del 1964 e *Sculpture-habitacle "La*



André Bloc, *Sculptures habitacles*, 1962-1964
(Fonte: http://www.galleriabvenuti.it/bloc_andre.htm)



André Bloc, *Sculptures habitacles "La Tour"*, 1966
(Fonte: http://www.galleriabvenuti.it/bloc_andre.htm)

Tour del 1966.

L'insieme della residenza principale e delle *sculptures-habitacles* è stato classificato "Monument Historique" nel 1983.

Nella "*Sculpture-habitacle n°2*" è stata girata la visionaria scena d'apertura del film "*Qui êtes-vous Polly Magoo*" di William Klein, del 1966, emblema dell'estetica visiva degli anni Sessanta, dove si vedono gli abiti metallici di Bernard e François Baschet, disegnati da Paco Rabanne, André Courrèges e Rudi Gernreich.



André Bloc, *Sculptures habitacles n.2*, 1964
(Fonte: http://www.galleriabenvvenuti.it/bloc_andre.htm)

**Qui
êtes-vous
Polly
Maggoo
?**

un
film
de
William
Klein















L'ARCHITETTURA NUCLEARE DI ENZO VENTURELLI

Enzo Venturelli nasce a Torino nel 1910.

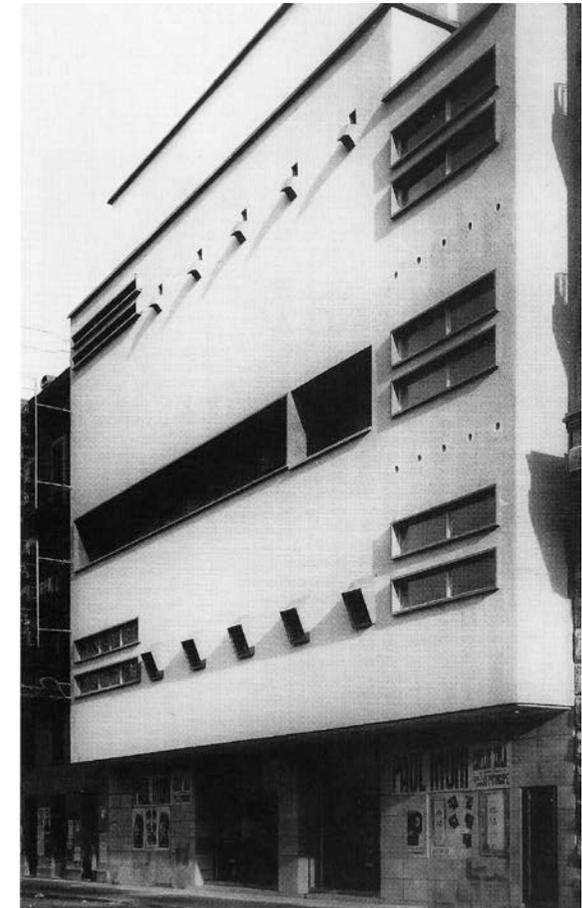
A 17 anni è già allievo dell'ingegnere Arrigo Tedesco-Rocca, nel cui studio svolge un precoce apprendistato. Dal 1936 Venturelli collabora, tra i vari professionisti, con gli architetti Melis e Demunari, fino alla laurea che consegue nel 1939.

I primi lavori, che passano inosservati, mostrano chiaramente le influenze del razionalismo. Lo testimoniano opere quali il cinema-teatro Principe (1945), in Via Principi d'Acaja, demolito poi nel 1994, "nella cui limpida composizione echeggiano geometrie neoplastiche e concrete"¹, e la sala da ballo Eden (1947-48), "bizzarra commistione di eleganza ed estro eccentrico"².

Il cinema-teatro Principe, di chiaro impianto razionalista con alcuni riferimenti al neoplasticismo olandese, senza dubbio si colloca fuori dagli schemi dell'architettura di regime ed ai tentativi di modernismo realizzati in città nei primi anni del dopoguerra.

La facciata è scandita da aperture orizzontali disegnate in un equilibrato rapporto tra i vuoti ed i pieni. Il contenuto rigoroso della superficie piana, i limitati oggetti delle bocche di lupo, le aperture delle piccole finestre unitamente alla parte inferiore degli ingressi denunciano una ricerca compositiva di sapore astratto risolta con un raffinato equilibrio.

È la casa Mastroianni (1953-1954) a determinare l'affermazione di



Cinema Principe - esterno

Enzo Venturelli, Cinema Principe, 1945, facciata esterna.
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 51)

¹ Luisa Perlo, *L'architetto nucleare*, in "Afterville", autunno-inverno 2007, pag. 1.

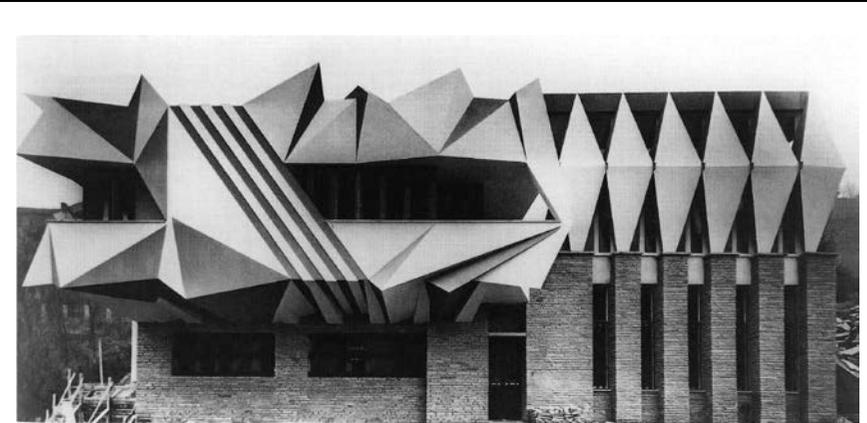
² ibidem

Venturelli. Progettata sulla collina di Cavoretto per lo scultore Umberto Mastroianni e destinata ad ospitarne anche lo studio, la casa si configura come l'opera che esplicita l'inversione linguistica di Venturelli: un complesso plastico-dinamico di ascendenza futurista, riflesso della "visione artistico-idealistica dell'architettura"³ opposta al dettato modernista e alle "abusate forme scatolate lineari e piatte" dell'edilizia dilagante nel periodo postbellico. Si tratta di un'architettura esplosa, di impronta organica, che si connota per i volumi aggettanti corrispondenti, nelle intenzioni del progettista, a una distribuzione interna più idonea alle esigenze d'uso, pur scontrandosi con le richieste della committenza e l'insufficienza di mezzi.

Casa Mastroianni diviene oggetto dell'attenzione da parte degli ambienti internazionali, ma in Italia Bruno Zevi non esita a stroncarla⁴.

Per soddisfare le esigenze fisiche e psicologiche della vita moderna, Venturelli lavora a forme dell'abitare per giungere a formulare un'architettura per l'era nucleare⁵: edifici sopraelevati, traffico veicolare sotto la linea di terra, elicotteri in volo, che danno vita a una città che sembra uscita da un film di science fiction di là da venire. La mostra parigina all'Office National Italien du Tourisme, nel 1958, segna l'inizio di un successo che solo la ritrosia e la scelta di restare a Torino mancheranno di alimentare⁶.

Su "Le Monde" André Chastel parla di "un'architettura che risponde ai



Casa studio dello scultore Mastroianni

Enzo Venturelli, casa -studio dello scultore Mastroianni, 1953-54.
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 57)

³ ibidem

⁴ Dovranno trascorrere quarant'anni prima che Zevi riveda la propria posizione, definendo Casa Mastroianni "opera stravagante, nel senso positivo del termine, di rottura linguistica che cresce con il tempo". (ibidem)

⁵ Sono presenti forti analogie, sebbene non formali, con la "città nucleare" del Joe Colombo folgorato dal verbo "atomico" di Baj e Dangelo.

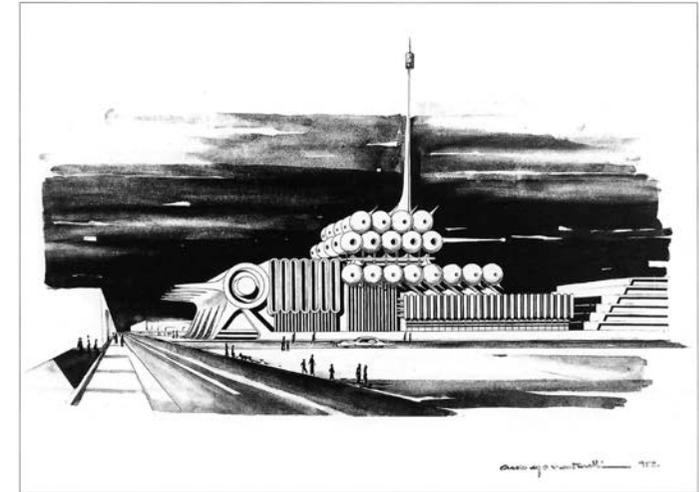
⁶ Venturelli incontra il favore di Michel Ragon, scrittore, critico d'arte e d'architettura, autorevole studioso di utopie urbane, e della stampa più accreditata.

bisogni del secolo. Questa aspirazione non è nuova”, scrive, “le soluzioni di Venturelli talvolta lo sono”.

Contestualmente alla mostra vengono presentati il Manifesto dell'architettura nucleare e gran parte dei progetti eseguiti fin dai primi anni '50: abitazioni, edifici pubblici, ville, chiese che saranno alla base dell'ampio disegno della cosiddetta urbanistica spaziale⁷, definizione che darà il titolo al volume edito nel 1960. Nel 1952, anno del Manifesto del movimento spaziale per la televisione, Venturelli firma una Stazione radio-televisiva fatta di capsule sferiche simili a bulbi oculari. Nel 1953 viene concepita l'antropomorfa Villa nell'abetataia, i cui ambienti ovoidali richiamano gli spazi uterini della Endless House di Frederick Kiesler. Costruzioni con strutture a ponte, un teatro, un padiglione espositivo, una Chiesa spaziale, passerelle sospese, e poi torri a dischi sovrapposti e nuclei abitativi fondati su modelli cellulari che sembrano prefigurare visioni metaboliste come la Spiral Housing di Kiyonori Kikutake o la Nakagin Tower di Kisho Kurokawa, piani sfalsati per “aggregazioni tridimensionali dove la differenza d'uso dei piani permette una maggiore fruibilità degli spazi” che ritroveremo nell'utopia sociale dell'Habitat di Moshe Safdie.

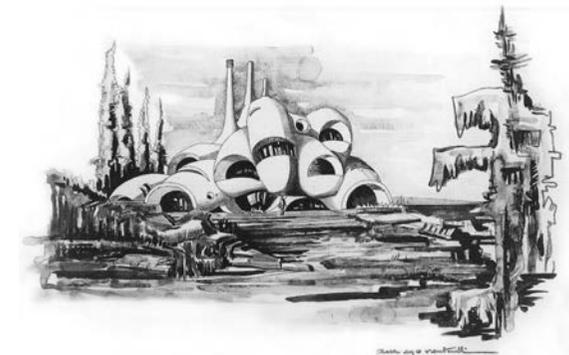
Gli antefatti culturali rimandano alle prefigurazioni urbane di Antonio Sant'Elia e Virgilio Marchi, innestate su una visione apocalittica della città: ammorzata dal traffico, dall'inquinamento, dalla mancanza di spazi idonei alla vita individuale e collettiva, dalla solitudine e dalla nevrosi dei suoi abitanti.

All'accezione “romantica lla ville tentaculaire”, tanto sostenuta dai



"Stazione radio-televisiva"

Enzo Venturelli, progetto per stazione radio-televisiva, 1952.
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 80)



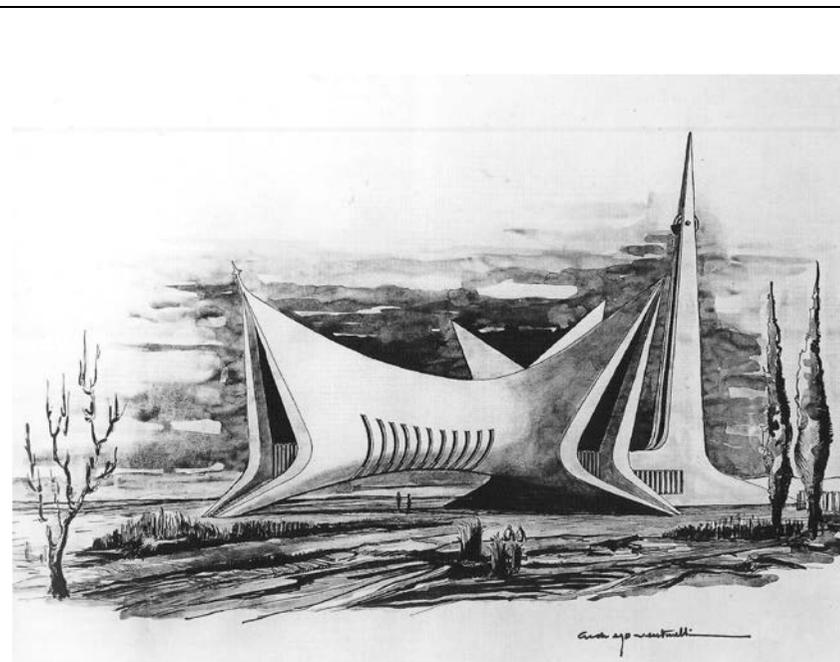
Vista prospettica della "Villa nella pineta"

Enzo Venturelli, progetto per villa nell'abetataia, 1953.
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 87)

futuristi e buona a suo dire per gli “ideali del borghese cittadino”, Venturelli contrappone una città a misura d'uomo, con “modelli urbani e abitativi in cui separazione fra traffico veicolare e pedonale, il rigoroso rispetto dei principi di soleggiamento, l'aria, la luce diventano il tema dominante nella redazione di immaginari piani urbanistici”⁸. La città di Venturelli, che si caratterizza per una marcata tensione utopica e per la fede nella tecnologia propria del periodo, prelude al filone dell'urbanisme spatial⁹.

Ragon e Friedman sono i fondatori, nel 1965, con Paul Maymont, Walter Jonas, Nicolas Schöffer e altri, del GIAP (Groupe International d'Architecture Prospective), che annovera tra i suoi membri Jacques Polieri. Scenografo e teorico della scenografia, fondatore con Le Corbusier dei Festivals de l'art d'avantgarde, Polieri firma con Venturelli il progetto di un Teatro di movimento totale, esposto a Parigi nel 1963, concepito come una forma circolare dinamica.

Venturelli ha definito se stesso troppo “anzitempo”, definizione che spiegherebbe come mai furono poche le architetture da lui progettate ad essere realizzate. Gli edifici di civile abitazione e le ville in Piemonte e Liguria, stabilimenti e ambientazioni non restituiscono lo slancio creativo dei progetti “non realizzabili”. Fa eccezione l'originale acquario-rettilario dello Zoo di Parco Michelotti; ideato nel 1958 e realizzato nel 1960, è considerato dagli specialisti il lavoro principale di



Vista prospettica della "Chiesa spaziale"

Enzo Venturelli, progetto per chiesa spaziale, 1953.
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 95)

⁸ Come scrivono A. Magnaghi, M. Monge e L. Re in "Guida all'architettura moderna di Torino", Designers riuniti Editori, Torino, 1982.

⁹ Secondo la definizione utilizzata negli anni '60 da Michel Ragon. Un filone che annovera figure come l'altro torinese eretico, Paolo Soleri, impegnato a coltivare la sua immaginazione megastrutturale nel deserto dell'Arizona e il franco-ungherese Yona Friedman, che darà dell'*urbanisme spatial* una definizione legata al concetto di architettura mobile. Marco Parenti, da anni esegeta dell'opera di Venturelli, ritiene che la locuzione *urbanistica spaziale* "fosse da tempo nell'aria e che Enzo Venturelli possa essere considerato l'antesigano ideatore di questa terminologia".

Venturelli, ma in seguito al quale la sua speranza progettuale si affievolisce. Negli anni '70, anche per ragioni di salute, si dedica alla pittura: lontano da vincoli progettuali, libera visioni di fantascienza pura.

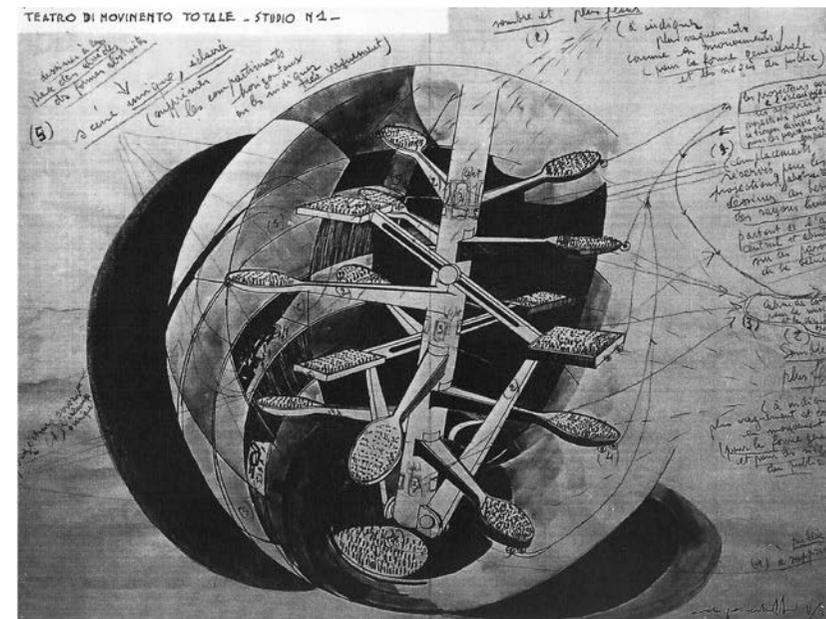
Nel 1975 Raffaele De Grada scrive che “mutanti, cavalieri dello spazio, robot nani, colonnelli galattici sembrano esseri immaginati per vivere nella ‘città futura”, quella che lui aveva sognato.

L'architettura scultura di Enzo Venturelli

Nel 1963 Enzo Venturelli partecipa alla mostra *Sculptures Architecturales et Architectures Sculpture* allestita alla Galerie Anderson-Mayer nell'ambito della Biennale di Parigi e curata da Michel Ragon e Tony Spiteris.

All'evento prendono parte trentaquattro artisti tra architetti e scultori, provenienti da dodici Paesi, esponendo opere e progetti il cui significato è ben definito dal motto “Il y a autre chose que le cube et le parallépipède-rectangle!”¹⁰.

La mostra intende riunire le più originali declinazioni del rapporto tra linguaggio plastico e architettura di quegli anni, alla base di una nuova tendenza architettonica “organique, vivante”. “Une architecture qui suive un chemin parallèle à l'évolution de la sculpture”, individuando il suo capolavoro nella cappella di Notre-Dame du Haut, realizzata a Ronchamp da Le Corbusier nel decennio precedente, per Ragon “ne



Spaccato assonometrico del “teatro di movimento totale”

Enzo Venturelli, progetto per teatro di movimento totale, 1963.
(Fonte: “E. Venturelli architetto”, ed. dell’Orso, Torino, 1999, pag. 82)

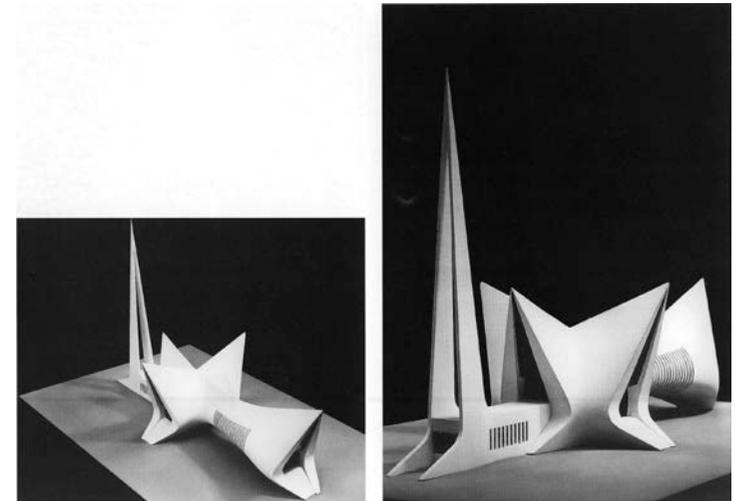
¹⁰ Luisa Perlo, *Architetture scultoree*, in “Afterville”, autunno-inverno 2007, pag. 1

remplacera donc pas forcément l'architecture mathématique. Mais elle pourra lui apporter un élément concurrentiel toujours profitable au développement de courants nouveaux" ¹¹.

La lettura del catalogo della mostra (pubblicato per la tappa successiva al Théâtre-Maison de la Culture di Caen) Oscar Niemeyer fa emergere il concetto di un'architettura contraddistinta da una "liberté plastique presque illimitée, qui, au lieu de se plier servilement à des raisons techniques ou fonctionnelles déterminées, constitue, en premier lieu, une invitation à l'imagination, et qui crée une atmosphère d'extase, de rêve et de poésie" ¹².

È sempre dalla disamina dei contenuti del catalogo che si apprende come per la Chiesa spaziale, ardita struttura "a ponte" concepita per essere realizzata in cemento armato, Venturelli prevede un rivoluzionario rivestimento in materiale plastico bianco. Oltre a Niemeyer, un capostipite della tendenza in cui Venturelli è annoverato a buon diritto tra gli iniziatori, figurano nella mostra, che concluderà il suo tour al Rotterdamsche Kunstring di Rotterdam, due tra i più illustri fautori della "sintesi delle arti" postbellica.

Fondatori nel 1951 del Groupe Espace – cui aderiranno anche i membri del MAC italiano – André Bloc, campione della scultura architettonica, e Nicolas Schöffer, padre dell'arte cibernetica, affiancano alcuni futuri membri del GIAP: lo stesso Schöffer, Paul Maymont, Ionel Schein, Pascal Haussermann e Jacques Polieri, sulle cui concezioni scenografiche si fonda il progetto di Teatro di movimento totale di Venturelli presentato nell'occasione.



Due viste del plastico

Enzo Venturelli, progetto per chiesa spaziale, 1953, viste del plastico.
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 98)

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

Molto di più che una buona compagnia, l'autorevole compagine articola una geografia dei rapporti fra l'opera di Venturelli e la cultura artistica e architettonica transalpina – in particolare con il milieu dell'architecture visionnaire di cui parlerà Ragon – ancora tutta da esplorare.

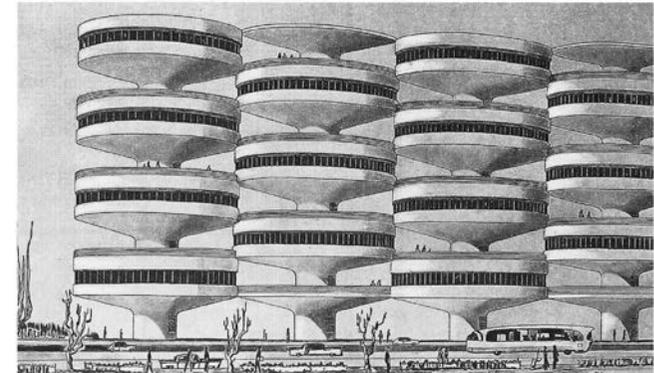
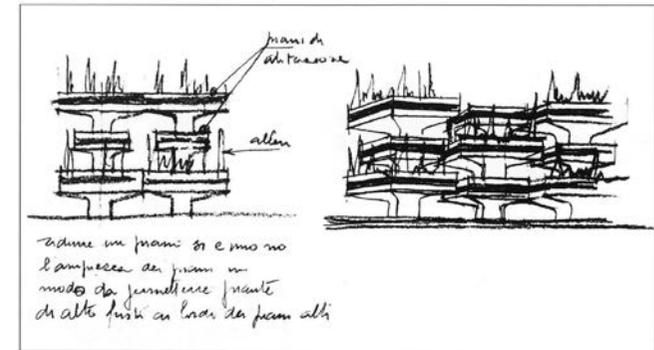
Dagli archivi della Biennale di Parigi¹³:

Biennale de Paris, 1963

Sculptures Architecturales et Architectures Sculptures

Dans le cadre de la Biennale de Paris, Michel Ragon et Tony Spiteris organisent, à la Galerie Anderson-Mayer, une exposition de : "Sculptures Architecturales et Architectures Sculptures", c'est-à-dire de sculptures pouvant servir de point de départ à un architecte pour une architecture organique, vivante. A ces travaux de sculpteurs s'ajouteront des maquettes et photographies d'architectures qui auront été pensées comme des sculptures, telle la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier.

Le sculpteur pourra ainsi contribuer a rompre la monotonie de trop de bâtiments modernes en inventant des formes lyriques. Les sculpteurs donnent libre cours a leur imagination sans penser a priori au fonctionnel : c'est l'architecte qui, par la suite, rend la sculpture fonctionnelle. Costas Andréou - André Bloc - Chavignier - Couzyn Shamai Haber - Kosice - Bernard Luginbuhl - Alicia Penalba Carlo Ramous - Nicolas Schôffer - Aline Slesinska - Pierre Szequely - Marino



Studi e vista prospettica per "edifici a piani alternati"

Enzo Venturelli, studi per "edifici a piani alternati", 1953.

(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 74)

¹³Dagli archivi della Biennale di Parigi, si riporta il testo integrale della presentazione della mostra "Sculptures Architecturales et Architectures Sculptures" tenutasi a Parigi nel 1963, a cui partecipò anche Venturelli. (Fonte: <http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1963/ann/sculptures-architectures.htm>)

di Teana - Enzo Venturelli.

Seront également représentés : Gaudi - Saarinen - Wright.
Galerie Anderson-Mayer, 15 rue de l'Echaudé, 75006 Paris

Exposition du 19 septembre au 12 octobre 1963.

Vernissage le jeudi 19 septembre de 18h00 à 21h00.

Le prime opere e la casa studio per Mastroianni

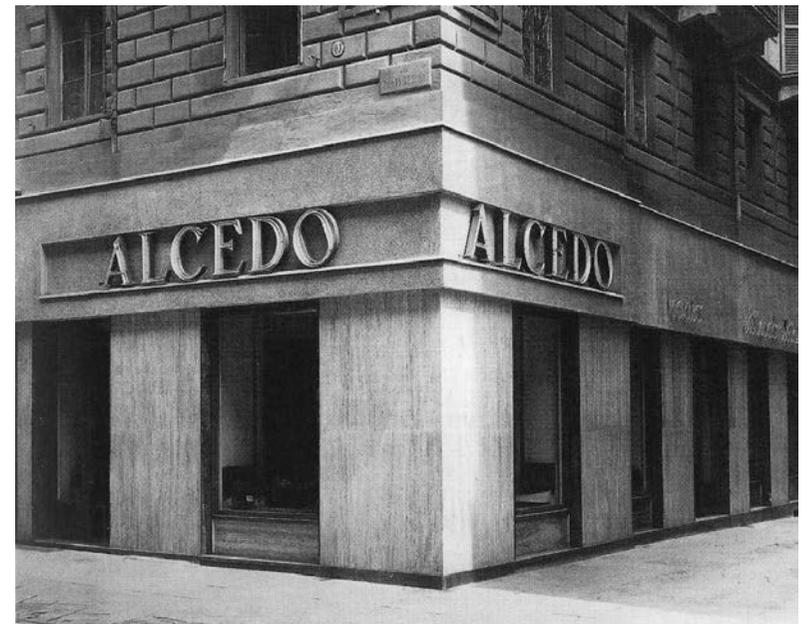
Dopo un periodo di collaborazione e di apprendistato presso alcuni studi di ingegneria, nel 1940 Enzo Venturelli apre un proprio studio in Torino, progetta e realizza nel 1945 il cinema teatro Principe.

Analogo rigore si riscontra nell'allestimento realizzato nel 1946 del negozio Alcedo in Via Santa Teresa angolo Via dei Mercanti, anch'esso demolito, uno dei primi e pochi lavori di architettura degli interni che Enzo Venturelli risolve con attenti studi sulle luci artificiali interne e sulla composizione degli spazi espositivi.

Su di un impianto spaziale contenuto, l'architetto imposta i volumi in modo integrato evitando frapposizioni per meglio valorizzare gli ambienti arredati con sobrietà.

La villa Ramello del 1950 a Pieve Ligure è un altro esempio di architettura misurata, anche se quest'opera sono presenti i primi germi dei nuovi elementi formali che lo discosteranno dal filone razionalista.

Dopo questo periodo Venturelli predispone progetti che abbandonano il filone compositivo razionalista per sviluppare connotazioni diverse tese ad una forma di architettura che poi chiamerà "*dell'era nucleare*" volendosi collocare al di fuori degli schematismi formali dell'epoca per



Negozio Alcedo - esterno

Enzo Venturelli, negozio Alcedo, 1946.

(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 53)

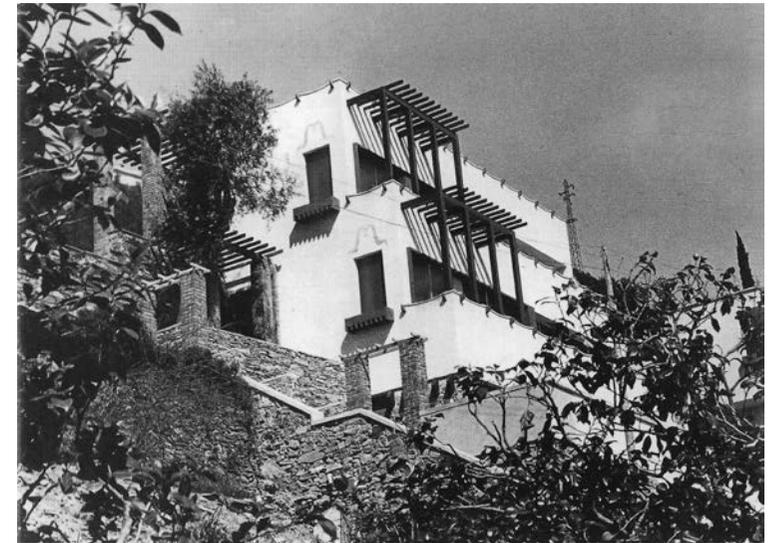
una protesta "contro l'immobilismo sordamente e rigidamente funzionale e razionale limitato alla sola speculazione privo nella maggioranza dei casi di ogni immaginazione e sentimento dell'arte architettonica"¹⁴.

Molto scalpore suscitò appunto la casa per l'amico scultore Umberto Mastroianni costruita tra il 1953 e il 1954, definita da Roberto Gabetti "tipicamente eclettica in senso stilistico"¹⁵ che farà discutere il mondo culturale torinese e innescherà una lunga polemica tra l'autore e Bruno Zevi, risoltasi poi nel tempo con dichiarazioni epistolari di reciproca stima e simpatia per la coerenza del proprio lavoro¹⁶.

Diversa accoglienza avrà assieme ad altri progetti quando verrà presentata a Parigi nel 1958.

L'edificio chiarisce in concreto le tesi di Enzo Venturrelli sull' "urbanistica spaziale", anticipate nel manifesto dell'architettura dell' "era nucleare". Il progetto suscitò avversità nell'ambiente professionale dell'epoca, ma fu approvato dalla commissione edilizia i cui esponenti avevano quanto meno larghe vedute. Quando venne ultimato suscitò molte discussioni, ancora oggi non cessate. Tant'è che non viene nemmeno menzionato nelle successive pubblicazioni riguardanti le realizzazioni architettoniche torinesi¹⁷, a differenza dell'acquario rettilario costruito nel 1962¹⁸ che ebbe maggior fortuna nella sua divulgazione.

Per problemi soprattutto economici, il committente non accettò che la



Villa Ramello a Pietra Ligure

Enzo Venturrelli, Villa Ramello a Pietra Ligure, 1950.

(Fonte: "E. Venturrelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 54)

¹⁴Enzo Venturrelli "Note biografiche", Torino, 1988, op. cit in "Enzo Venturrelli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999.

¹⁵Roberto Gabetti, "Eclettismo a Torino", in "Un'avventura internazionale Torino e le arti", Ed. Charta, Milano, 1993.

¹⁶Si veda epistolario Bruno Zevi conservato presso l'Archivio di Stato di Torino.

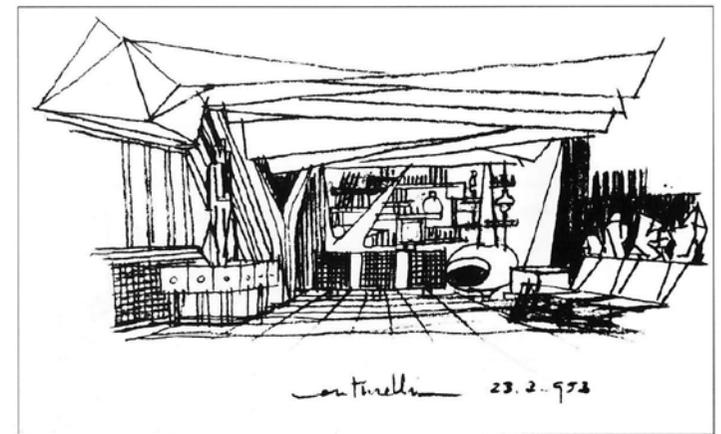
¹⁷A. Magnaghi, M. Monge, L. Re, op. cit.

¹⁸Sergio Polano "Guida all'architettura moderna italiana del'900", Ed. Electa, Milano, 1991.

pianta rispecchiasse l'aspetto asimmetrico e movimentato dell'esterno che Venturelli propose in prima istanza. Nel progetto finale, quindi, la pianta non riserva nessuna sorpresa formale e si presenta cioè alquanto contenuto nella sua elaborazione compositiva, a differenza del pensiero dell'architetto, secondo il quale un'architettura deve essere coerentemente rappresentata in tutte le sue parti.

L'esplosione dei volumi vuol essere la rappresentazione del caos che poi però sarà regolamentato con nuove formule dall'uomo in nuovo modo di intendere la composizione volumetrica dell'architettura coerente con il tempo e le ultime novità tecnologiche. I blocchi non sono più assemblati per esigenze distributive, ma sono volumi che stabiliscono un nuovo rapporto tra la possibilità d'uso dello spazio, fuori dai *"significati esclusivamente decorativi come lo erano per il passato"*¹⁹. Un insieme di volumi, quindi, che intersecandosi tra di loro rappresentano un nuovo dinamismo compositivo cancellando *"le pedestri masse a cassoni"*²⁰. Tali dinamiche volumetriche sono poi anche riprese con la decorazione delle parti piane delle facciate con disegni che riproducono le asperità delle pareti stesse.

Questa convinzione è appunto fondata *"su una visione artistico-idealista dell'architettura: a ogni tempo corrisponde uno Zeitgeist, e dunque un tipo di architettura"*. Così Venturelli proclama la fine del periodo moderno e la nascita dell'era nucleare, e presenta la sua "espressione d'arte conseguente". La sua lettura storica dell'attualità era certamente incardinata al tardo idealismo di Benedetto Croce, con il quale Venturelli ha a lungo corrisposto.

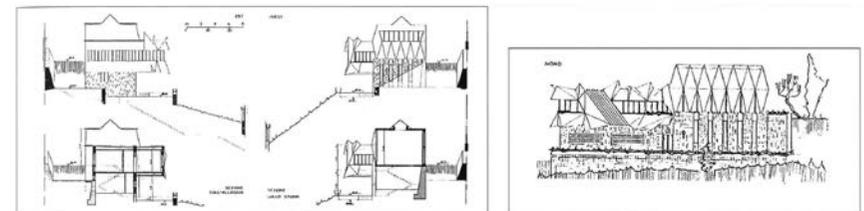


Schizzo dell'interno

Enzo Venturelli, casa -studio dello scultore Mastroianni, 1953-54.

Schizzo dell'interno

(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 60)



Sezioni e prospetti laterali

Enzo Venturelli, casa -studio dello scultore Mastroianni, 1953-54.

Sezioni e prospetto laterale

(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 59)

¹⁹ibidem

²⁰Enzo Venturelli, da Annotazioni sulla villa Mastroianni, novembre 1988, op. cit in "Enzo Venturelli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999

Alle radici della sua poetica, profonda, istintiva, sta certo la sua amicizia con Mastroianni, con Spazzapan: Venturelli del resto amava considerarsi un artista, accanto ad altri. Se i suoi primi lavori passano abbastanza inosservati, così non può dirsi per la casa Mastroianni, che suscita un fortissimo interesse su giornali e riviste di tutto il mondo ("The Architectural Forum", "Newsweek", "Informes de la Construcccion", ecc.): Mastroianni, che aveva collaborato con Mollino al monumento per la Resistenza al cimitero di Torino, si era rivolto, per avere una casa "sua", anche e proprio nel gusto d'arte, a Enzo Venturelli, suo coetaneo.

Ma se la critica di Zevi poteva valere in Italia quasi come una scomunica, la vivace fama di Venturelli continuava ad alimentarsi in Francia: la mostra a Parigi, il richiamo di Ragon, nel suo "Les cités de l'avenir" del 1964, al volume "Urbanistica spaziale", il progetto per il teatro di movimento totale, esposto in una mostra collettiva a Parigi e a Coen poi ripreso in alcuni articoli francesi, e infine la partecipazione a un'ultima mostra collettiva, a Parigi di "Sculptures architecturales"²¹.

In una relazione all'edificio, Venturelli così scrive:

"Nel 1953 quando fu progettata la casa studio per lo scultore Mastroianni, dilagava nel mondo un intenso sviluppo edilizio, architettonicamente scheletrico e freddo con l'attenuante del funzionale e razionale, ma che in effetti voleva soprattutto raggiungere un risultato speculativo dimenticando che l'architettura non è solo una funzione di esigenza di vita materiale, ma anche una funzione spirituale.

La casa studio dello scultore Mastroianni, fu da me studiata e realizzata



Particolare del terrazzo coperto

Enzo Venturelli, casa -studio dello scultore Mastroianni, 1953-54.

Particolare del terrazzo coperto

(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 64)

²¹Benedetto Camerana, note a margine dell'articolo di Roberto Gabetti e Aimaro Isola in "Echi fuori d'Italia: architetture a Torino", in "Un'avventura internazionale Torino e le arti", op.cit.

in opposizione a questo comodo sistema edilizio dalle abusate forme scatolate lineari e piatte per dimostrare che si potevano raggiungere opere più conseguenti all'architettura del nostro tempo.

La disposizione dei locali ha dovuto seguire le esigenze di vita e di lavoro dello scultore in un limitato spazio (il regolamento municipale collinare di Torino non permetteva di costruire più del sesto dell'area del terreno a disposizione) e quindi non si è avuta la possibilità di una disposizione più articolata e funzionale dell'edificio.

La costruzione è situata in una zona collinare della Regione Cavoretto di Torino, si accede a mezzo di una scalea pubblica a strada privata carreggiabile. Dalla scalea si raggiunge un piazzalino anteriore alla costruzione a quota del piano terreno. La strada privata porta al piano dello studio dello scultore per l'accesso e l'uscita del materiale statuario. La strada prosegue poi internamente la proprietà con una rampa che porta all'autorimessa ricavata retrostante alla costruzione e alla quota del piano terreno.

La costruzione ha due piani: il primo piano terreno e seminterrato nel quale sono disposti i locali di servizio ed una sala di esposizione per lo scultore, al piano primo vi sono i locali di abitazione e lo studio dello scultore stesso. Parte del primo piano è ricavata a sbalzo con un aggetto di mt 4,50, ed è estremamente movimentata da piani variamente inclinati tagliati orizzontalmente dalle finestre rivoltanti al soffitto dello sbalzo mediante un complesso ordinato a masse uniformi. Per equilibrare i movimenti dovuti alla struttura a sbalzo le mensole proseguono come travi attraverso tutta la manica e sono ancorate al muro posteriore. Le travi dello sbalzo del solaio di copertura sono rovesce, pertanto si ha la copertura piana con i risalti delle travi.



Particolare del piano superiore

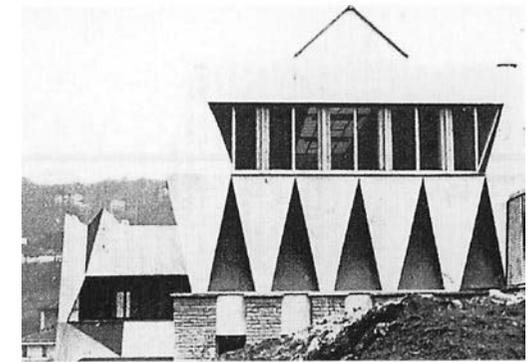
Enzo Venturelli, casa -studio dello scultore Mastroianni, 1953-54.
Particolare del piano superiore
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 65)

L'estremità delle mensole dei due solai a sbalzo sono collegate da pilastrini verticali e quindi i due ordini di mensole lavorano solidamente. L'intendimento era di avere una struttura costituita anziché da due solai a sbalzo tradizionali da due solai a vari piani inclinati a sezione mistilinea formanti uno sbalzo monolitico e collegati anteriormente e verticalmente pure da pareti monolitiche sempre formate da vari elementi a piani inclinati in cemento armato. Al disarmo la forma di questi elementi ai piani variamente inclinati di pareti e soffitti si sarebbe così ripetuta all'interno formando così una nuova ed anche suggestiva ambientazione.

Per ragioni economiche (tutto l'arredamento avrebbe dovuto essere conseguente) il committente rifiutò tale soluzione e si dovette recedere da questa articolata intenzione strutturale architettonica, eseguendo i due sbalzi indipendenti a struttura tradizionale con l'irrigidimento dei bordi esterni a mezzo di pilastrini²².

Questo progetto sollevò diversi commenti critici a Torino e in tutta Italia, soprattutto per il nuovo modo di concepire lo spazio e il suo impatto sul territorio, ma di diverso contenuto: alcuni non ammettono che venissero stravolte le più elementari leggi della composizione architettonica, altri non accettavano una visione utopistica dell'architettura non supportata da validi presupposti quanto meno giustificati. Venturelli diventò comunque un architetto di spicco, grazie all'apprezzamento da parte delle correnti moderniste, che considerarono positivamente il progetto.

Quarant'anni dopo la sua costruzione, Bruno Zevi ne rivalutò il giudizio

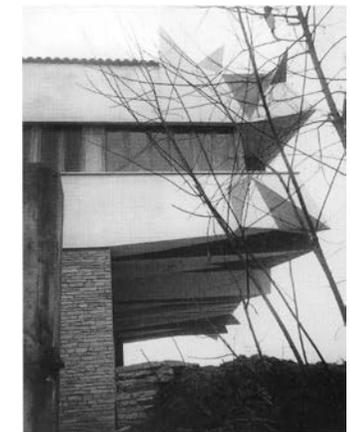


Vista laterale del piano superiore

Enzo Venturelli, casa –studio dello scultore Mastroianni, 1953-54.

Vista laterale del piano superiore

(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 63)



Particolare del piano superiore

Enzo Venturelli, casa –studio dello scultore Mastroianni, 1953-54.

Particolare del piano superiore

(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 60)

²²Enzo Venturelli, "La casa studio dello scultore Mastroianni", Torino, 1958, op. cit in "Enzo Venturelli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999.

con una considerazione assai lusinghiera: "... lei può esultare per il fatto che la casa Mastroianni resta come opera stravagante, nel senso positivo del termine, di rottura linguistica che cresce con il tempo"²³.

La mostra di Parigi e il manifesto dell'architettura nucleare

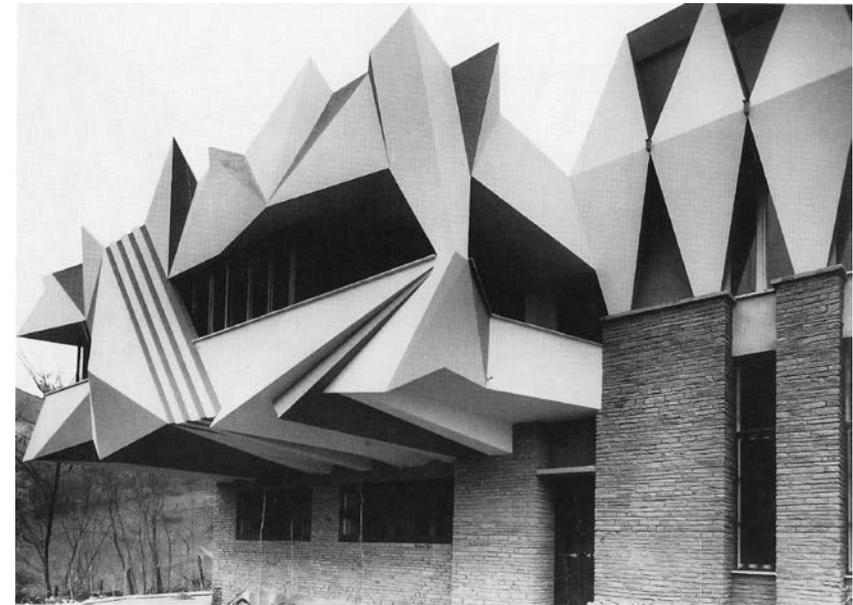
Terminati i lavori di casa Mastroianni e presentato, nel 1957, il progetto per l'ingresso al traforo del Monte Bianco e annessi servizi di frontiera, poi non realizzato, Enzo Venturelli termina l'elaborazione del suo manifesto sull'architettura del periodo nucleare. In seguito ai cambiamenti della società dopo il conflitto mondiale, sente l'esigenza di elaborare in modo programmatico un documento frutto dei suoi personali pensieri e concezioni sulle funzioni dell'architettura.

"L'architettura moderna con la sua esasperante nudità si è portata ormai all'estremo limite di espressione e saturazione. L'architettura funzionale-razionale ha dato quanto doveva e poteva dare e non potrà trovare altri elementi nuovi salvo che ripetersi, in quanto l'epoca moderna attuale si è ormai storicamente compiuta.

[...]

Così, l'era moderna, iniziata dalla Rivoluzione Francese, si esaurisce alle soglie dell'attuale formidabile periodo delle scoperte nucleari. La nostra vita, le nostre forme sociali, cambieranno ancora, useremo altre forme di energia, ed anche l'arte userà un altro linguaggio: così in architettura.

[...]



Vista verso valle

Enzo Venturelli, casa -studio dello scultore Mastroianni, 1953-54.
Scorcio verso valle
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 62)

²³Si veda epistolario Bruno Zevi, cit.

L'architettura deve per l'avvenire rispondere ad una attenta accurata esigente richiesta anche del tema architettonico esterno, lasciando all'architetto piena libertà di ispirarsi alla sua cultura artistica, senza legami e senza vincoli a tema.

[...]

I nuovi e trasformati elementi architettonici della futura architettura nucleare, realizzeranno una espressione architettonica più elevata, ispirati alla nuova vita sociale fondata su temi preminentemente scientifici, caratteristici della nuova era umana.

[...]

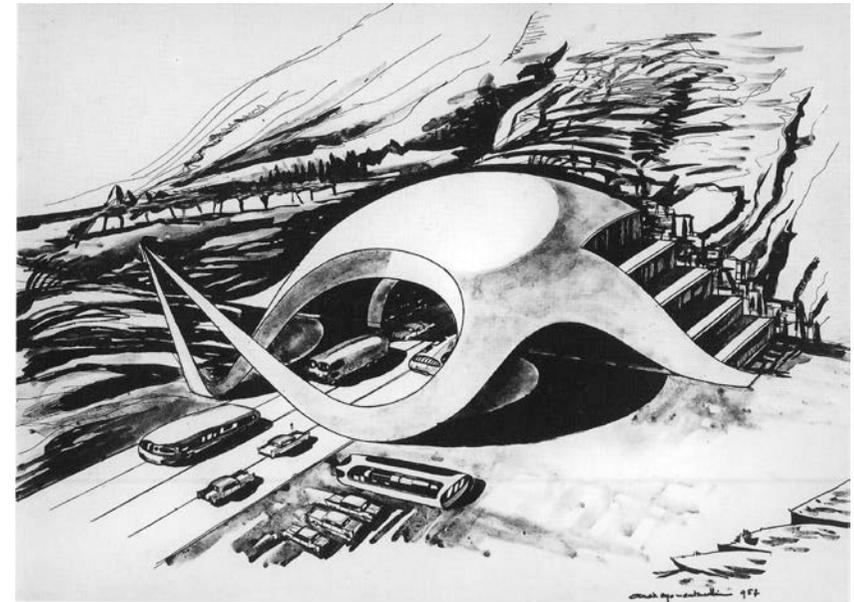
In un prossimo futuro le città dovranno avere "aree aperte intermedie fra i piani" in modo da ottenere la possibilità di esercizi fisici, specialmente per i bambini, attualmente prigionieri urbani. Aree aperte di soggiorno permettere il contatto fra gli esseri umani.

[...]

Anziché il risultato di blocchi chiusi pigiati di alloggi, questo nuovo sistema di costruzione a piani staccati, otterrà il risultato di appartamenti a ville in città.

[...]

Si eviteranno i ristagni d'aria viziata attualmente stagnanti nelle vie urbane e si aprirà maggiormente la visione spaziale. I fabbricati al piano terreno saranno aperti in modo da non intralciare il traffico dei veicoli. Al primo piano vi saranno gli uffici i negozi e il convogliamento del movimento pedonale; i fabbricati al primo piano saranno collegati con passerelle sulle vie, in ogni qual tratto e, dove occorra, saranno disposte scale mobili o fisse di collegamento al piano stradale. viene così finalmente risolto l'immane incongruente e pericoloso traffico



Schizzo prospettico dell'ingresso al tunnel del Monte Bianco

Enzo Venturini, studio per ingresso al tunnel del Monte Bianco, 1957.
(Fonte: "E. Venturini architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 66)

congestionato di pedoni e veicoli convogliando gli stessi su due piani. Con il convogliamento del traffico su due piani si arriva ad una logica soluzione evitando ingenti opere e spese per la creazione delle metropolitane sotterranee.

[...]

I vuoti fra i piani saranno in corrispondenza ai pieni dei fabbricati fronteggianti, in modo che i piani d'abitazione avranno sempre vista aperta fra i vuoti dei fabbricati fronteggianti.

[...]

Per ottenere questi scopi è inteso che i regolamenti edilizi dovranno essere ancora modificati, e non più come attualmente limitati ad un'insufficiente argine alla speculazione edilizia.

[...]

Il problema dell'edificio urbano è un tema di interesse pubblico che non deve essere liberamente abbandonato nelle mani della speculazione col rischio che anche nell'era nucleare, dove l'uomo sicuramente affronterà anche gli spazi cosmici, si dovrà continuare a rivivere in deprimenti agglomerati di abitazioni."²⁴

Tale documento, in seguito ad un fraintendimento dell'editorialista che non aveva forse ancora ben inteso la differenza tra esperimenti di tipo atomico e nucleare, fu pubblicato come manifesto della "architettura atomica". Ciò nonostante, all'interno vi sono tutti gli elementi che successivamente Enzo Venturelli meglio elaborerà nella visione più ampia della città.



Vista prospettica dei servizi di frontiera

Enzo Venturelli, studio per ingresso al tunnel del Monte Bianco, 1957.
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 67)

²⁴ Lettera dell' arch. Enzo Venturelli a proposito del "manifesto dell'architettura atomica", in "Atti e Rassegna tecnica" n. 4, aprile 1958, Società degli ingegneri e degli architetti, Palazzo Carignano Torino, op. cit in "Enzo Venturelli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 24.

"Quasi a gara con quelle grandi correnti funzionaliste che assumono acriticamente ed in modo schematico le idee dei sociologi e degli igienisti del principio del '900 trasformandole tout court in norme di comportamento per i progettisti, sulla scia delle ipotesi di Tony Garnier e Le Corbusier, e nella fiducia di una prorompente gestualità plasmatrice di forme e spazi non aliena dalla cultura figurativa torinese di Spazzapan e Mastroianni, Enzo Venturelli, propone modelli urbani ed abitativi in cui separazione tra traffico veicolare e pedonale, il rigoroso rispetto dei principi del soleggiamento, l'aria, la luce diventano il tema dominante nella realizzazione di immaginari piani urbanistici"²⁵.

L'architetto torinese venne poi viene invitato a Parigi nell'aprile del 1958 presso l'Office National Italien de Turism, ad esporre le sue opere. Jerome Mallquist che così presenta i suoi lavori:

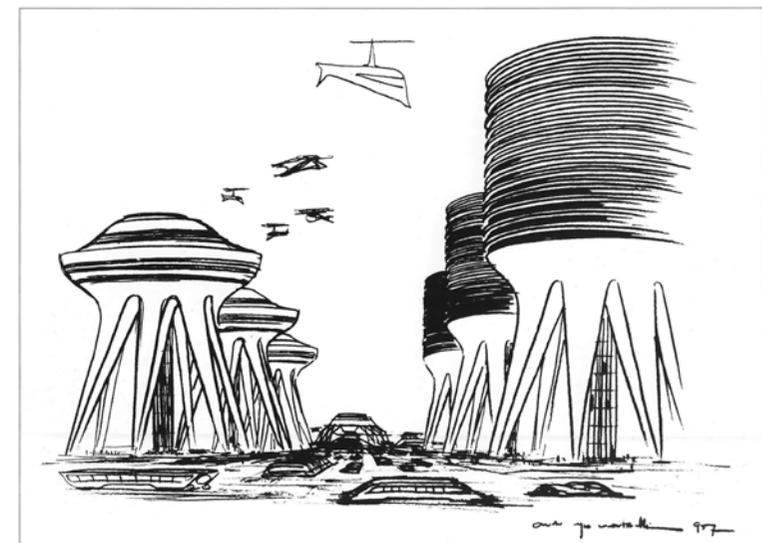
"Il y a peu de temps que deux conception sont dominé en architecture contemporaine: l'architecture fonctionnelle-rationnelle et san antihése affermissante que la forme d'un édifice doit se déterminer par sa situation du milieu et naturelle. Les adhérents à la première thèse ont soutenu qu'on doit respecter une rigidité et une nudité presque géométrique et que l'édifice doit révéler ses structures sans déguisements. Des autres, en soutenant la deuxième opinion, ont affirmé qu'un édifice devrait sa forme relativement à san manière d'exploiter les caractéristiques du milieu de cette localité.

[...]

Ce pendant peu d'architects se sont dédié à l'étude des exigence de l'ère nouvelle dans laquelle le mond est entré violemment en 1945. À ce



Vista d'insieme del complesso per i servizi dell'imbocco al tunnel del Monte Bianco
Enzo Venturelli, studio per ingresso al tunnel del Monte Bianco, 1957.
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 67)



"Studio di edifici per il futuro staccati dal suolo urbano con piattaforme superiori per elicotteri"
Enzo Venturelli, studio di edifici per il futuro.
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 72)

²⁵ A. Magnaghi, M. Monge, L. Re, op. cit.

point an doit insérer la contribution de l'architecte turinois Enzo Venturelli qui très courageusement formule ce qu'il appelle le style du "temps nucléaire".

[...]

La versatilité de cet architecte se développa graduellement démontrant un grand esprit créateur en anxieux développement.

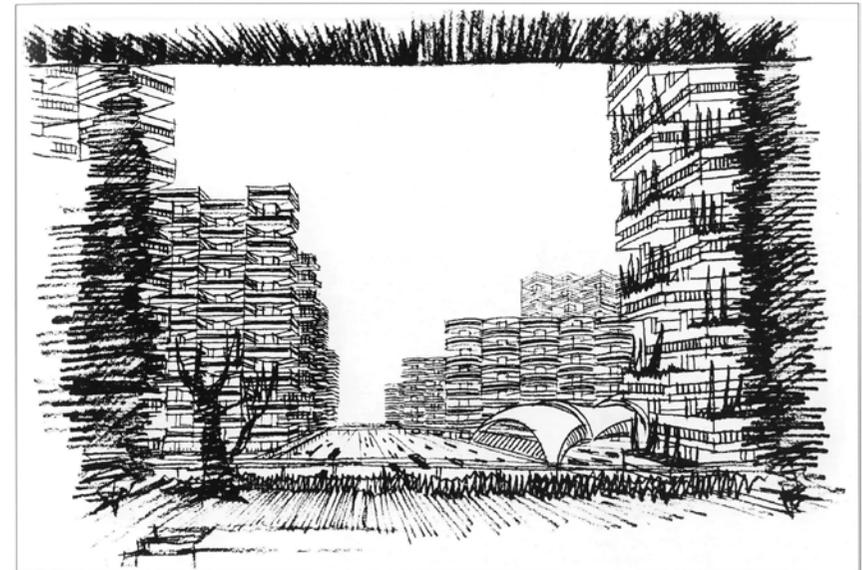
[...]

En 1953, le très connu sculpteur Mastroianni, lui donnait complète liberté pour lui projeter sa maison-atelier sur la colline turinoise. Cette construction fut définie une "explosion" et elle répond à cette définition puis qu'il y a annulés tous les concepts architectoniques précédents, employant des plans et des angles interrompus, chose pas de tout commune. Cette construction produisit en architecture un mouvement parallèle à celui post-futuriste en peinture.

Mettant en relief ces nouvelles formes, il met en relief aussi des autres conceptions: il soutient que dans l'ère nucléaire l'architecture doit se renouveler.

Les conditions de la vie d'aujourd'hui, il pense, exigent facilité de mouvement. Notre monde n'est plus statique. Mais comment est-il possible, si les rues restent semblables à des vallées bloquées de tous les deux côtés par des édifices, que le trafic réussisse à éviter la congestion dans ces fentes pareilles à des tranchées?

Venturelli, en hasardant une solution radicale, propose que le mouvement urbain soit complètement libre de constructions et un nouveau type d'édifice soit adopté. Ces nouveaux edifices qu'il propose, sauf les pilastres de support, laisseront le sol urbain libre, et il sauront les étages souperiors detaches en manière de laisser des



Vista prospettica della "città del futuro"

Enzo Venturelli, vista prospettica della città del futuro.
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 75)

espaces libres pour séjour à l'ouvert et une plus grande liberté. En même temps rejoindre une plus ample vision de l'espace actuellement fermée par les rideaux à bloc des édifices. On peut ainsi facilement imaginer comme la ville moderne serait transformée dans son aspect.

Pour obtenir toujours un plus facile libre mouvement des véhicules sur le sol urbain, Venturi propose aussi que les édifices représentatifs soient réalisés avec des structures de soutènement à pont.

Sur un de ses plans, par exemple, cette idée est évidente dans un théâtre à forme d'un grand armadillo, dans lequel précisément la structure à pont permet une libre circulation au sol, liberté de mouvement qu'aujourd'hui est essentielle.

Il prévoit aussi un futur avec des édifices qui devront s'élever détachés du sol. S'éloigner en hauteur de la zone des bruits et de l'air vicié à cause du trafic, pour rejoindre dans les habitations des visions de l'espace en panoramiques.

[...]

Si toutefois il est un inventeur de plans, d'autre part il présente des affinités avec les innovations architectoniques de Sant'Elia, qui projeta des nouvelles solutions aux problèmes du 1914. Pendant qu'il se différencie des autres pour le fait de s'être dédié à résoudre des problèmes placés là où c'est urgent et nécessaire une nouvelle adaptation à la vie d'aujourd'hui, problèmes qui sont d'énorme complexité.

Comme résultat il nous donne une direction, une parole et une solution si audacieuse et courageuse, de nous induire à la réflexion et à

*réexaminer nos actuels sentiments. Certainement cet architecte sera destiné à devenir le précurseur de cette nouvelle architecture*²⁶.

La mostra, presentata successivamente a Milano e a Torino nello stesso anno, non suscitò lo stesso interesse e dibattito critico che si ebbe a Parigi.

Non poteva che essere la capitale della Francia, città dal valore internazionale nel campo dell'arte e dell'architettura, ad accogliere con interesse l'opera di Venturelli. La mostra ebbe infatti un successo internazionale ed ebbe molte furono le recensioni positive sulle "proposte profetiche" di Enzo Venturelli. Il suo lavoro di architetto-urbanista venne apprezzato per la qualità dissacrante ed innovativa che avrebbe posto le basi per avanguardie degli anni a venire.

A differenza di quanto avvenne in Italia, leggendo le varie recensioni, si ha la convinzione che le sue tesi assai inusuali vennero prese seriamente come ipotesi da cui far partire dibattiti per il futuro delle metropoli: ... *"de ce qu'il nomme l'architecture"nucléaire"; il faut comprendre une architecture répondant aux besoins du siècle. Cette aspiration n'est pas nouvelle; les solutions de Venturelli le son parfois .*

*... Venturelli a raison de rechercher tout ce qui peut stimuler l'imagination des constructeurs...*²⁷.

*"Certes, nombre de formes rarement rencontrées dans le bâtiment sont de nature à surprendre un esprit non prévenu, mais les intentions de l'auteur apparaissent vite et on lui sait gré d'avoir un tel culte de l'espace, de la lumière, de l'air et de la "fonction"*²⁸.

²⁶Jerome Mallquist "Architecture prophétique de Turin", Parigi, 1958, op. cit in "Enzo Venturelli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 25.

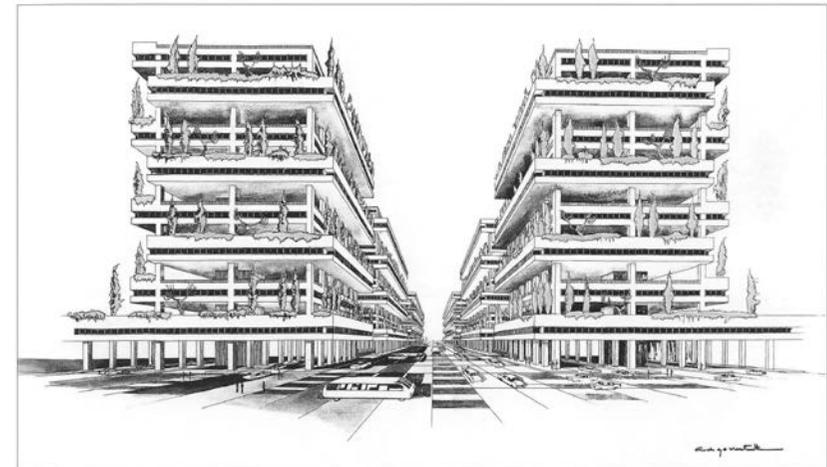
²⁷A. Chastel, Le Monde, Parigi, 25.4.1958, op. cit in "Enzo Venturelli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 27.

²⁸A. Larcher, le Figaro, Parigi 14.4.1958, op. cit in "Enzo Venturelli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 27.

... "But it is quite possible that Mr. Venturrelli uses all this futuristic sensationalism basically as a bait to attract the curious who, once they are in the exhibition room, cannot help seeing another side of his work – a very serious, very ingenious and very practical conception of what the future city street may have to be"²⁹.

L'urbanistica spaziale e le utopie sulla pianificazione degli anni '50-'70

Nel 1959 Enzo Venturrelli pubblica, per i tipi della F.lli Pozzo editori in Torino, il libro intitolato "Urbanistica spaziale", dove i contenuti e i concetti e nel Manifesto dell'"architettura nucleare" vengono ampliati, fino ad arrivare ad una visione quasi apocalittica: "l'aria della città è ormai irrespirabile, provoca vittime fra le popolazioni nel modo più insidioso, come causa indiretta di morte ... Nella città di oggi vi sono inumane condizioni di esistenza di agglomerati privi di sole e di luce di aria e di zone verdi ... Le nostre metropoli, viste dall'alto si presentano come una ulcerazione del suolo terrestre: ulcere create dal microbo umano ... il costante senso di oppressione e di malinconia causato dall'ossessivo disordine edilizio mascherato dalla regolarità geometrica, le facciate polverose delle sue case, le file interminabili di finestre oscure, i rari alberi anch'essi polverosi creano deviazioni psicologiche".³⁰.



"Edifici con vuoti e giardini alberati continui tra i piani", da *Urbanistica Spaziale*

Enzo Venturrelli, edifici per la città del futuro.
(Fonte: "E. Venturrelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 79)

²⁹A. Sage, New York Herald Tribune, 4.5.1958, op. cit in "Enzo Venturrelli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 27.

³⁰E. Venturrelli citato da Francesco De Caria. In "Enzo Venturrelli Catalogo della mostra i quaderni della collezione civica d'arte", Pinerolo Q30, 1992, op. cit in "Enzo Venturrelli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 31.

Il nuovo modello urbano che propone dovrà modificare le attuali situazioni proponendo soluzioni che però basano i loro correttivi non già sulle modificazioni sostanziali del modo di vita, ma mediante l'utilizzo di grandi strutture, o sfruttamento delle nuove risorse energetiche.

Negli anni successivi all'ultimo conflitto mondiale, forse sotto la spinta di un rinnovato senso di ricostruzione e di cambiamento dopo le brutalità della guerra, forse in seguito all'avvento delle nuove tecnologie, si sono confrontati su questo tema architetti ed urbanisti di tutti i tempi. Molti si cimentarono nel proporre nuovi modelli di città, alcuni rifacendosi alle teorie del futurismo di Sant'Elia³¹, altri, sotto la spinta delle teorie le-corbusiane³², volgendo lo sguardo alle idee dell'architettura razionalista.

Già Sigfried Geidion aveva ipotizzato, in un suo scritto del 1943 sulla monumentalità dell'architettura, che *"gli edifici non fossero più concepiti come unità isolate, ma incorporati in schemi più ampi. Non esistono frontiere fra architettura e urbanistica"*³³. La città quindi non sarebbe più un insieme di singole costruzioni collocate su di un territorio a fare la città, ma un insieme di strutture complesse con vocazioni e funzioni diverse ed integrate.

Già intorno alla metà degli anni '50 su queste ipotesi si sono basate le proposte per la creazione di intere o parti di città, oppure di assembramenti megastrutturali, autonomi quasi città nella città, le cui varie soluzioni visionarie spaziano dai singoli episodi sempre calati in

³¹Antonio Sant'Elia "Messaggio sull'architettura", Milano, 1914 e "Progetto di una città nuova", Milano, 1915, op. cit in "Enzo Venturolli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 32.

³²Le Corbusier "Ville contemporaine pour trois millions d'habitants", Parigi, 1922, op. cit in "Enzo Venturolli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 32.

³³Sigfried Geidion "Architecture, you and me", Cambridge- Massachussetts, 1956, op. cit in "Enzo Venturolli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 32.

realità contingenti, o di proposte di città lineari, città regioni, città generali, sino a quella di Mike Mitchell e Dave Boutwell che più tardi, nel 1969 proponevano una città unica che attraversava l'intero nord America³⁴, per giungere alle affascinanti per l'invenzione grafico-rappresentativa, degli Archigram Group sino alle esperienze dei corsi di Savioli e Ricci presso l'Università di Firenze, negli anni '70.

Le forme espressive di nuovi modelli di città, verso la fine degli anni '50, più che guardare ad un nuovo impianto urbano, si limitavano a proporre grandi complessi edilizi inseriti nell'esistente tessuto urbano, prendendo a modello le ipotesi di Le Corbusier, nel piano di Algeri, per strutture autonome di Fort l'Empereure.

Si osserva che queste prime proposte, diametralmente opposte agli esempi realizzati a Rotterdam per ricostruzione del quartiere Lijnbaan, di Bakema e di Van den Broek, partivano da impianti che si collocavano all'interno di un tessuto già esistente, dimenticandone l'esistenza. Queste prime proposte erano strutture complesse, grandi manufatti poi definiti da Maki "*megastrutture*". negli anni '60.

Enzo Venturini, anticipando queste ipotesi, progetta, proprio in coerenza con le sue tesi sull'architettura nucleare, alcuni progetti che ipotizzavano nel loro interno servizi ed attrezzature tali da rendere l'insieme una specie di molecola urbana richiamata poi negli anni '60 dalle correnti utopistiche dell'urbanistica visionaria.

Il grande padiglione per esposizione dalla forma poliesagonale estensibile, con le sue strutture a ponte, chiaro esempio di edificio ampliabile per aggregazioni, o il grande teatro poggiante sulle quattro

³⁴Si veda "Domus", gennaio 1969, op. cit in "Enzo Venturini architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 32.

estremità di elementi intersecantisi a cannocchiale o i vari edifici polifunzionali e quelli per il culto religioso, altro non sono che megastutture in nuce e che nella città del futuro dovrebbero divenire le strutture per non *"congestionare il traffico e di non ingombrare altra superficie di città. Le strutture a ponte limitano notevolmente la superficie di appoggio dell'edificio ed in tal modo conseguono lo scopo [...] di un più articolato movimento delle masse"*³⁵.

Nello stesso periodo egli progetta, assieme allo scenografo Jacques Polieri, anche il *"teatro di movimento totale,"* in cui lo spettatore, in una percezione dinamica dello spazio, è coinvolto nella vicenda teatrale dal movimento simultaneo della scena e della stessa platea. Nella convinzione che il dinamismo contribuisca ad una interpretazione della vita più moderna³⁶, si tratta di una sorta di ulteriore concezione delle dimensioni spaziali riproposte poi nelle residenze. Questi modi di interpretare lo spazio abitativo vanno considerati come prime ipotesi per modelli di nuove e vere città.

Louis Kahn, già attorno al 1952, propone ipotesi di nuovi complessi che non interagiscono con la struttura urbanistica della città salvo creare inevitabili impatti, se realizzati, per la grande circolazione come quello del tutto autonomo, montato su strutture nervate diagonali da realizzarsi nel centro di Filadelfia, o come pure la nuova Center City anch'essa databile attorno agli anni '52-'58.

Nel 1956 Vladimir Gordeef, ipotizzando che la crescita dell'umanità potesse risolversi con l'acquisizione di ulteriori spazi, concepisce una città da realizzarsi nel deserto del Sahara come proposta per la

³⁵Enzo Venturelli "L'urbanistica spaziale", Ed. F.lli. Pozzo Editori, Torino, 1960, op. cit in "Enzo Venturelli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 33.

³⁶Si veda Michel Ragon "Ou vivrons nous demain?", Laffont Editeur, Paris, 1963, op. cit in "Enzo Venturelli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 33.

colonizzazione dei territori irrigabili. Affiancate a queste tendenze di nuovo tipo di colonizzazione che poi sarà più avanti proposto per avveniristiche città satellitari di cui la fantascienza cinematografica e televisiva se ne impossessarono nelle loro fiction, nacquero le proposte giapponesi di città ad espansione metabolica, con il gruppo Metabolism di cui facevano parte Kikutake, Maki, Otaka che proponevano la creazione di modelli urbani del tutto autonomi a grande scala con altrettanta alta qualificazione tecnologica e infrastrutturale, costruite su un supporto rigido a cui si aggrappavano organismi autonomi che potevano via via agganciarsi o disgregarsi senza intaccare la struttura portante. La città si sarebbe espansa in continua trasformazione secondo dinamiche autonome. Kikutake già aveva proposto con il suo progetto Marine City l'espansione di Tokio sulla baia analogamente anche Kenzo Tange era giunto a questa soluzione per risolvere il sovraffollamento che la capitale giapponese subiva, ma mentre la proposta di Tange si affidava ad un complesso studio di reti autostradali diversificate e le aggregazioni erano staccate a seconda delle loro funzioni, le ipotesi del Metabolism partivano dalla variabilità spaziale e funzionale con una forte caratterizzazione dell'organismo metropolitano.

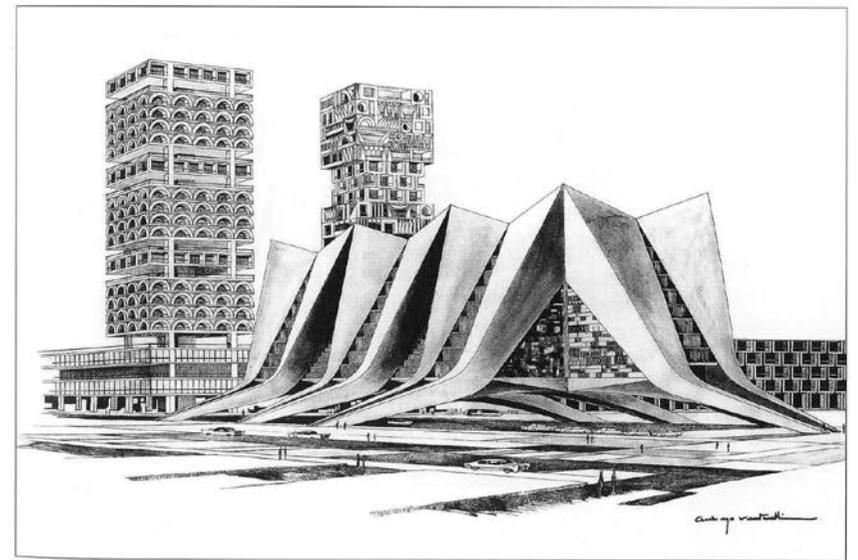
Non mancano in quegli anni proposte di città nuove con previsioni di loro totale autonomia. La città "*metro-lineare*" di Reginald Malcolmson nel 1957 prevedeva un edificio a piastra continua per le comunicazioni e i trasporti a cui si annetteva una struttura a torre intervallate regolarmente, chiaro riferimento alla villa Radieuse di Le Corbusier, ma anche a quelle di Hilbersheimer già insegnante al Bauhaus attorno agli anni '30. Questo tipo di città, divenendo essa stessa una interminabile

autostrada da cui il traffico è il motivo e la giustificazione, nasceva in funzione del nuovo massiccio uso dell'automobile.

Enzo Venturelli ebbe un diverso approccio che molto più realisticamente, senza ipotizzare fantasiose città nel deserto o ampliamenti a cellule aggregabili, vede una città che, seppur basandosi su apporti tecnologici avanzati si collochi nell'impianto e nel tessuto delle città esistenti, appare sicuramente più realistica. Contestando le teorie futuriste di Antonio Sant'Elia e partendo da una critica sullo stato attuale della città, egli scrive: *"L'immagine romantica della ville tentaculaire che trovò in Antonio Sant'Elia e nei futuristi gli interpreti più ispirati, rientra indubbiamente, con il suo fascino, negli ideali di evasione del borghese cittadino; tanto più pericolosi in quanto spesso fanno sopportare stati di fatto insostenibili e danni incalcolabili in cambio di falsi miraggi di una vita "vissuta intensamente".*

*Solo l'illusione di eccitarsi e di stordirsi può far accettare il fatto che la città, il luogo dove si lavora e si vive, diventi caotica fiera, inebriandosi del rumore per sfuggire alla propria interiorità, per evitare gli sforzi di rintracciare se stesso per mezzo di quello che Proust chiama il discorso obliquo interiore, nella pace del raccoglimento che solo l'ordine può dare. Soltanto così si può spiegare la supina accettazione di una vita urbana malsana ed assurda, nella quale si lasciano prevalere gli interessi della speculazione, che ben volentieri appaga i sogni di una città tentacolare, soffocando inesorabilmente le esigenze reali della vita collettiva"*³⁷.

In tali teorie egli trova però nel contempo i presupposti per un nuovo



Padiglione espositivo - prospettiva

Enzo Venturelli, Padiglione espositivo a ponte.
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 71)

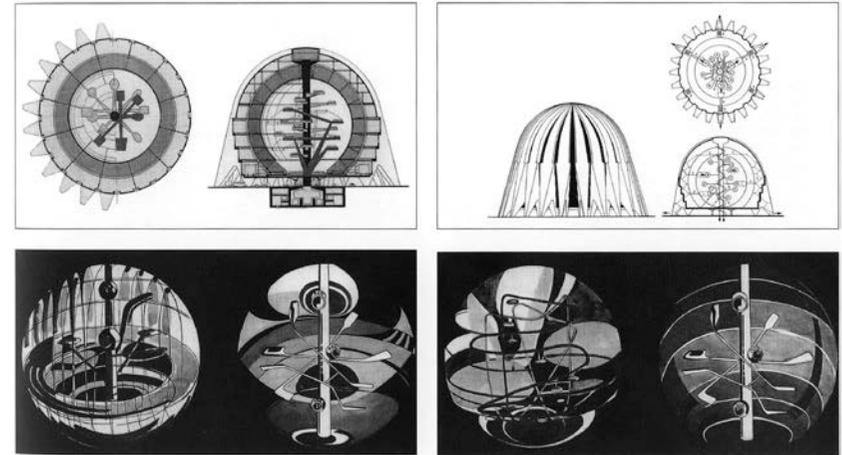
³⁷Enzo Venturelli "Urbanistica spaziale", op.cit. pag. 34.

modello urbano:

"L'ordine di un ritmico movimento, in cui a ogni velocità sia associata una velocità eguale, l'ariosa verde spaziosità delle distanze fra una casa e l'altra, la serena visione di una vitale cui manifestazioni siano smorzate e attutite nell'ordine del reciproco rispetto del diritto di vivere di ognuno; tutto ciò non è un mito irraggiungibile: è quanto un piano regolatore efficiente può realizzare; ma esiste un ostacolo decisivo contro il quale ogni sforzo d'ordine si infrange: il diritto privato di proprietà.

Proviamo a esaminare attentamente questo problema cruciale. È ovvio che la città, nella sua espansione non può che estendersi nelle campagne circostanti: ciò vuol dire che, data questa espansione graduale, e poiché la proprietà è frazionata in aree già destinate a sfruttamento agricolo, che viene generalmente a cessare quando esse vengono incluse nel piano regolatore indicante le zone di futuro sviluppo della città, e dato che ogni unità di proprietà passa intera com'è nella sua forma al nuovo proprietario che costruirà su di essa, si perviene all'assurdo che una forma di area valida per la coltivazione agricola resta valida anche per una funzione così diversa qual è una costruzione edilizia.

Dapprima si vendono le aree per cui questa trasformazione appare meno disadatta; ma crescendo il valore delle aree poiché il nuovo quartiere vien completandosi, si costruirà anche su quelle inadatte. Inoltre, per quanto adattabili siano gli appezzamenti di terreno agricolo a questa trasformazione di funzione, il groviglio del frazionamento dei terreni non consente che una unica soluzione urbanistica e la peggiore: gli isolati a blocco chiuso con cortili interni. Questo schema comporta il moltiplicarsi all'infinito di vie e di risvolti angolari, costituendo grave



Progetto del "teatro in movimento totale"

Enzo Venturrelli, progetto per il teatro in movimento totale.
(Fonte: "E. Venturrelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 71)

intralcio per chi debba percorrere queste vie con automezzi essendo costretto a rallentare a ogni incrocio, e sacrifica inoltre l'esposizione opportuna degli alloggi alla luce solare.

Orbene, questo sviluppo edilizio rimarrà sempre eterogeneo rispetto alla funzione del traffico la cui disposizione pianificata cozzerà con la disposizione casuale dei fabbricati, per cui il privato entrerà inevitabilmente in conflitto col Comune, dando origine a liti interminabili con enorme dispendio di tempo e di lavoro, come stanno a dimostrare le numerosissime perizie del giudice, occorrenti per l'apertura di nuove strade dei nuovi ampliamenti cittadini periferici di qualsiasi città.

Il Mumford afferma ironicamente che la standardizzazione a scacchiera del tugurio industriale fu il massimo risultato urbanistico dell'Ottocento. Tuttavia, nell'opinione comune corrente, il sistema urbanistico a scacchiera gode di ottima stampa; si parla di regolarità, di ordine e di chiarezza geometrica semplificatrice. In realtà, l'unica semplificazione funzionale che si ottiene è quella riguardante l'interesse della speculazione edilizia, per la quale ogni lotto essendo di forma costante, diviene un'unità come una moneta suscettibile di immediata stima e scambio³⁸. Ciò che più preoccupa Enzo Venturelli, ed è veramente una visione rivoluzionaria nella situazione italiana di quel tempo, è l'ostacolo della proprietà: "Esiste un ostacolo decisivo contro il quale ogni sforzo d'ordine si infrange: il diritto privato di proprietà".

"È noto che un piano regolatore che non si limiti soltanto a una funzione passiva di remora alle pretese egoistiche individuali, elaborato su di un terreno vincolato dalla proprietà privata, resta inefficiente, perché

³⁸Ibidem, pag. 35.

l'interesse privato prevale sempre, per il semplice fatto che, mentre il privato è spinto ad agire da un concreto vantaggio da conseguire, l'autorità comunale non obbedisce che a un dovere di ufficio. Perciò il suo zelo non potrà bilanciare quello della parte avversa. In congressi internazionali per le nuove costruzioni, e in seno a società di Architetti concretamente operanti sul piano urbanistico, si conclude che "la riluttanza a porre sotto controllo lo sfruttamento del suolo urbano ha reso impossibile un'arte urbanistica veramente costruttiva".

[...]

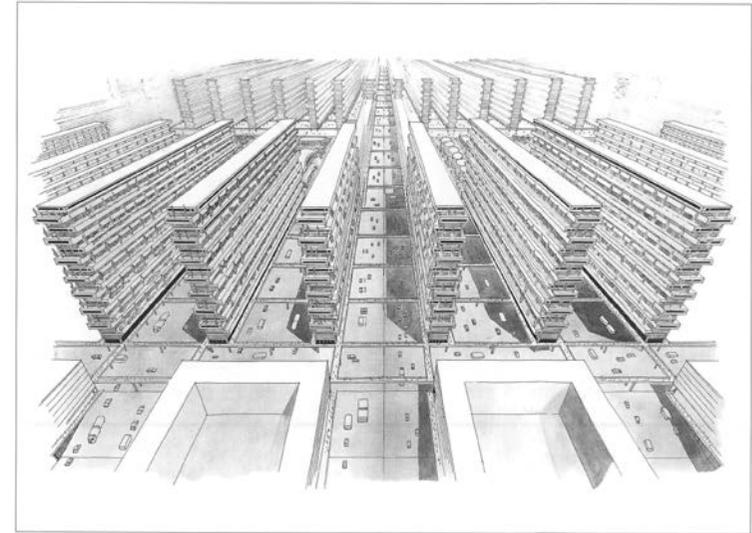
Si può citare inoltre il rapporto urbanistico inglese town and the land (città e suolo), presentato dal Liberal Land Committee nel 1923 che concludeva: "l'urbanistica di oggi è impotente. È chiaro che arte e scienza urbanistica debbono veramente giungere alla realizzazione".

[...]

Come palliativo si è pensato alla creazione delle metropolitane. Ma queste non danno il risultato voluto di decongestionamento del traffico, in quanto il traffico pedonale si effettua sempre al livello del suolo urbano dove i cittadini normalmente si riversano, poiché appunto a questo livello sono situati i locali pubblici necessari alla vita quotidiana e dove, d'altra parte, del pari si svolge il traffico dei veicoli.

Le metropolitane servono unicamente ad un rapido trasporto dei cittadini da un punto ad un altro della città, riducendo solo in parte il numero dei mezzi di trasporto pubblici al suolo urbano, ma non in modo sufficiente, in quanto gran parte delle vie del centro di metropoli come New York, Parigi, Londra ecc., e altre meno grandi città, sono, nonostante le metropolitane, congestionate da veicoli e pedoni.

[...]



"Nuovo piano regolatore della città spaziale", da Urbanistica Spaziale

Enzo Venturelli, Nuovo piano regolatore della città spaziale.
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 78)

Si potrebbero citare innumerevoli altre proposte che tentano di risolvere i problemi della città moderna; ma comunque queste soluzioni, come tutti gli schemi delle città ideali, restano soltanto utopie e trovano rare applicazioni, poiché si deve tener conto del fatto che l'uomo solo gradualmente e lentamente rinuncia alle proprie abitudini e alle proprie immediate necessità sociali, in quanto la città così com'è attualmente, rappresenta il suo concetto di vita e nella città si accentra il mondo sociale economico e culturale, appunto perché essa addensa molte funzioni su poca area, consentendo rapidi scambi.

[...]

Anzi, per quanto riguarda i nuovi e futuri quartieri previsti nelle zone in ricostruzione e negli ampliamenti periferici dei centri urbani, dobbiamo constatare sgomenti come gli attuali e ultimi piani regolatori non tengano sufficientemente conto del congestionamento del traffico e dell'addensamento residenziale, insistendo nel disporre questi ampliamenti con il solito schema a scacchiera degli isolati quadrangolari a blocco chiuso, che riduce a ben poca cosa l'area libera del traffico.

[...]

D'altra parte bisogna riconoscere obiettivamente che tutti gli studi del passato e del presente non hanno ancora portato del traffico, "conciliandola con i diritti di proprietà privata urbana"³⁹.

Venturelli prevede che si debba superare la disposizione a scacchiera degli isolati che le aree per il traffico vadano ampliate e che i nuovi tipi di localizzazione siano superati. Occorre poi trovare formule che

³⁹Ibidem, pag. 36.

consentano con meno trauma possibile il passaggio di nuove aree dalla proprietà privata al demanio pubblico.

"La città futura dovrà essere, oltre che sana e luminosa, alberata non solo orizzontalmente, ma anche verticalmente, igienicamente efficiente per la vita sociale umana. Dovrà dare al pedone la possibilità di muoversi agevolmente e tranquillamente senza apprensioni e tensioni nervose dovute al traffico dei veicoli, e, fattore importante, evitargli il pericolo della respirazione diretta delle polveri e gas di scarico prodotte dal traffico dei veicoli medesimi, e inoltre conferire alla circolazione tranquillità e sicurezza.

Dovrà permettere infine una soddisfacente aerazione e assoluzione delle vie mediante una nuova edilizia che sia permeabile all'aria e alla luce: raggiungendo un tale fine, molti mali del secolo troveranno rimedio.

[...]

Per risolvere il conflitto esistente fra le esigenze del traffico e quelle derivanti dalla proprietà privata, il nuovo Piano prevede:

a) *Spostamento "in altezza delle aree private" mantenendole nella stessa zona.*

"Le aree stesse saranno poste parallelamente, in modo che i futuri edifici siano anch'essi disposti paralleli e orientati secondo il diagramma della luce solare".

L'area del suolo urbano sarà completamente libera anche per tutta l'area sottostante i fabbricati, i quali occuperanno lo spazio necessario ai soli pilastri di sostegno. I piani di questi edifici saranno staccati l'uno dall'altro con terrazze intermedie e fasce a giardini alberati continui a tutti i piani, realizzando in tal modo una nuova edilizia non più chiusa da

murature continue.

Il traffico pedonale si svolgerà al primo piano e quello dei veicoli al suolo urbano. Per ottenere la liberazione delle aree urbane di proprietà privata che dovranno essere adibite unicamente al traffico e ai servizi pubblici, occorrerà che i Comuni, previo censimento delle aree comprese nelle zone dei futuri ampliamenti urbani periferici, con la stesura di un nuovo Piano Regolatore, stabiliscano che le aree predette adibite a costruzioni urbane si trasformino, da aree di proprietà privata, unicamente in "diritti di costruzione"; diritti da esercitarsi in altezza a partire dal primo piano – o comunque dall'altezza minima di circa metri 5,50 dal piano del suolo - restando fermi i diritti alla cubatura costruibile consentita dagli attuali Regolamenti Edilizi"⁴⁰.

Anche Yona Friedman, fondatore del gruppo Geam, senza porsi problemi formali, ma solamente contenutistici, nel 1959 progetta metropoli che crescono come insediamenti tridimensionali su griglie a più piani sorrette da tralicci capaci di realizzare così una città aerea con l'uso del suolo sottostante per la conservazione del verde e degli agglomerati già esistenti⁴¹. Si tratta di strutture da adattarsi progressivamente alla trasformazione della vita contemporanea, per rispondere alla sempre più incessante necessità di spazi per la crescita demografica e migratoria delle città. La sua idea fondamentale "*l'urbanism mobile*" che si ripresenta puntuale ad ogni sua nuova proposta, si basa essenzialmente sul connubio mobilità e mutazione che, come afferma Reyner Banham, lo pone in un certo senso in una posizione simile ai metabolisti. In altre parole il fruitore potrà sempre



Studio per la "Villa nel bosco"

Enzo Venturelli, progetto per una villa nel bosco.

(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 91)

⁴⁰Ibidem, pag. 37.

⁴¹Yona Friedman, "Teoria generale della mobilità", su Casabella n. 306, Milano, 1966, op. cit in "Enzo Venturelli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 38.

scegliere la propria abitazione modificandola nel tempo e collocandola nella struttura portante a suo piacimento che permette così un uso più libero e più democratico della città.

Enzo Venturelli, considerando quali elementi di impedimento i problemi della proprietà fondiaria, trova comunque più importante risolvere i problemi dell'espansione con meccanismi meno utopici e cerca di individuare alcuni correttivi di tipo specificatamente sociale.

[...]

Il Piano Regolatore che io propongo, porta in sé "la modifica dell'uso del diritto di proprietà", rendendosi in tal modo operante. Poiché i fabbricati dovranno essere allineati secondo un tracciato continuo, il Comune trasferirà i "diritti di costruzione dei proprietari, negli spazi in altezza" sui quali il Comune potrà esercitare i "diritti di collettività". In cambio gli spetterà il terreno che il proprietario deve cedergli per inserirsi nel Piano Regolatore.

Ciò vuol dire che quando si acquisterà un terreno, non si potrà più pretendere di costruire proprio su quella medesima area, ma si libererà semplicemente il suolo dai diritti di proprietà privata, restituendo al Comune quei tanti mq oggetto della compravendita effettuata, che a sua volta, il Comune trasformerà in diritti di costruzione in mq. Naturalmente ciò implica la necessità di stabilire, una volta per tutte il valore di questa equazione che fa corrispondere al valore di ogni mq acquistato, un certo numero fisso di metri cubi che saranno utilizzati dal privato come diritti di costruzione.

Tale valore non dovrebbe risultare molto diverso da quello attuale, considerando le altezze massime in media consentite presentemente e dato anche che lo spazio perduto dal costruttore a causa dei vuoti fra i

piani viene compensato ampiamente dallo spazio dei cortili attualmente male utilizzati.

[...]

I vantaggi di questo piano diventano evidenti, quando si pensi che non si avranno più terreni danneggiati o smembrati per l'apertura delle vie, o comunque sminuiti da imposizioni di minimi di cubatura attualmente in uso e inoltre non si verificherà più la necessità di espropriazioni per pubblica utilità, ma soltanto lo spostamento di diritto per pubblica utilità.

[...]

Queste città lineari, sviluppate in altezza in lunghezza, vengono previste con sfalsamenti dei piani così da assumere aggregazioni tridimensionali dove la differenza d'uso dei piani permette una maggior fruibilità agli spazi interni e offre un ipotetico continuum con la città a ville contigue in ogni piano, tuffate nel verde, considerando però i vantaggi dei servizi propri degli edifici a multipiani.

[...]

I vuoti fra i piani permetteranno una compenetrazione dell'atmosfera e delle masse murarie, raggiungendo il fine di migliorare l'aerazione delle vie oltre che offrire più aperte visioni spaziali attraverso gli edifici.

Si avrà inoltre lo sfruttamento della luce solare dall'alba al crepuscolo, poiché i vuoti fra i piani permetteranno il passaggio dei raggi solari attraverso gli edifici, escludendo zone d'ombra assoluta, come si riscontra nell'attuale sistema edilizio con fabbricati a blocchi chiusi.

I giardini a terrazzo con grandi alberate, costituiranno una fasciatura verde multipla continua nel senso orizzontale e verticale dell'edificio, isolando i fabbricati dal pulviscolo. Inoltre, si otterrà un notevole vantaggio estetico dovuto a una espressione architettonica

maggiormente articolata negli edifici non più chiusi nella loro massa a murature continue, le quali nella maggior parte dei casi denunciano e creano monotonia.

I cortili, come si trovano nella tradizione sino ad oggi, scompariranno, ma si avranno ugualmente aree cortili, moltiplicate e trasposte in altezza ai vari piani⁴².

Lo sviluppo per aggregazioni, continue, modulari è tipico delle ipotesi delle città lineari e di altre tesi utopistiche degli anni successivi, che però rimane ancora legato alla concezione della zonizzazione con una netta separazione tra i ruoli di fruizione.

[...]

"Le zone che saranno destinate ai servizi pubblici: scuole, teatri, municipi, ecc., potranno avere estensioni variabili a seconda delle esigenze della nuova zona e della disposizione del nuovo piano. Il traffico dei veicoli non potrà addentrarsi in questa zona ma solo accedervi perimetralmente. L'accesso sarà limitato agli autoveicoli addetti a particolari servizi.

[...]

Le grandi industrie saranno naturalmente disposte ai confini, o in zone interposte, a seconda dei casi. La sistemazione dei servizi pubblici richiedenti grandi aree, come cimiteri, mattatoi, carceri e campi sportivi, verranno generalmente situati nelle zone ultraperiferiche, nelle quali i costi delle aree non hanno ancora raggiunto valori elevati⁴³.

Infine la città futura di Enzo Venturèlli, nel suo piano urbanistico, proponendo alcune alternative all'inserimento dei nuovi piani all'interno

⁴²Enzo Venturèlli "Urbanistica spaziale", op.cit., pag. 39.

⁴³Ibidem, pag. 39.

del vecchio tessuto urbano e ipotizzando l'abbassamento dei piani di scorrimento, l'inserimento di aree attrezzate per infrastrutture pubbliche poste su strutture a ponte, prevede alcune soluzioni per l'eliminazione degli inquinamenti atmosferici e per migliorare le condizioni igieniche degli abitati.

[...]

"Gli edifici pubblici e rappresentativi che si stanno tuttora costruendo, ingombrano lo spazio urbano per l'intera loro mole, con svantaggi tanto per il traffico quanto per il posteggio veicoli.

Anche in questo caso è necessario applicare un sistema edilizio che elimini tali inconvenienti. Le strutture a ponte, limitano notevolmente la superficie di appoggio dell'edificio, e in tal modo conseguono lo scopo voluto, ottenendo anche un più articolato movimento delle masse.

Potremo così costruire, anche in zone urbane congestionate dal traffico, palazzi per esposizioni, teatri, chiese, ecc., senza ridurre di molto il prezioso spazio per il traffico⁴⁴.

Al fine di ridimensionare gli errori delle metropoli cresciute per aggregazioni successive con politiche edificatorie lontane dalle vere esigenze del cittadino propone ipotesi di nuovi agglomerati urbani, immensi, ma in scala umana. Tesi tutte basate sulle nuove conoscenze e le innovazioni tecnologiche e sull'improbabile corretto equilibrio uomo-tecnologia, giunto ad una svolta epocale.

Da più parti si pensava infatti che lo sviluppo sarebbe stato come le risorse, infinito. Da cui le mega-città, a crescita modulare e del tutto autosufficienti potessero essere la sola ed unica risposta alle carenze

⁴⁴Ibidem, pag. 40.

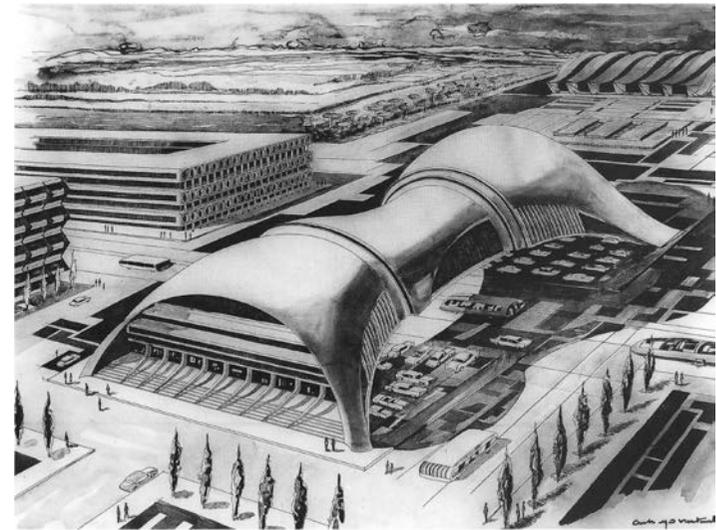
del massiccio urbanesimo delle nuove città. Le ipotesi di Enzo Venturrelli vanno collocate in questi aneliti di modernizzazione per il raggiungimento di migliori utilizzi degli spazi urbani, resi così più vivibili, senza dimenticare che altri studiosi si lanciavano in assai più fantasiose ipotesi progettuali in cui la tecnologia è l'elemento indispensabile e trainante per nuovi modelli di vita e di città: da Paul Maymont che studia la possibilità di realizzare città a isole galleggianti disposte ad anfiteatro all'interno del quale verrebbe creato un porto con i vari servizi, mentre gli opifici e tutte le attività annesse verrebbero disposte nel sottosuolo marino, oppure città sospese collegate ad autostrade secondo le ipotesi già da altri proposte per non interferire sul suolo sottostante, come la nuova città sotto la Senna, progettata nel '62 per non interferire sulla superficie urbana soprastante; agli austriaci Domening e Huth che ipotizzano la loro città a sviluppo progressivo su di un sistema strutturale a cui vengono agganciate le vie di collegamento ed i nuclei abitativi si dispongono all'interno dell'intelaiatura portante.

Enzo Venturrelli porta avanti progetti *"per l'eliminazione delle polveri e fumi dell'atmosfera nei centri urbani"* e le *"innovazioni edilizie negli edifici urbani"*, che si basano appunto sull'apporto delle nuove tecnologie, chiamate in causa quasi come fossero fonte ed effetto di uno sviluppo inarrestabile e sempre avanzato.

Questi movimenti, grazie a questa fiducia nell'uso degli strumenti tecnologici risolutori che ha spinto ad ipotizzare città visionarie che poi si sono tramutate solo in grandi rappresentazioni grafiche o realizzazioni di meravigliose maquettes, hanno prodotto indubbi elementi di analisi e di critica che se non vi fossero stati non avrebbero

fornito spunti alle varie tendenze urbanistiche che in seguito hanno potuto elaborare modelli di utilizzo diverso, più adatto alla vita dell'uomo e del territorio urbano. Tra questi, l'ultimo ed ironico guizzo utopistico degli Archigram che ineggiano ad una città "*ludica impossibile*". Le loro proposte progettuali sono, senza alcuna realtà costruttiva, messaggi visivi, nuove rappresentazioni grafiche.

In questo contesto storico vanno valutati gli studi di Enzo Venturelli. Egli si è sforzato di produrre soluzioni per un nuovo moderno sviluppo della città. Per il superamento del concetto statico di essa per nuove forme di aggregazioni coordinate secondo schemi ben definiti anche se di impianto ancora razionalista. Nuove forme di architettura del tempo nucleare come egli già aveva definito nei primi degli anni '50. Le sue previsioni, come si è detto, vicine alle ipotesi di Friedman per l'impianto spaziale e per un'assenza formale specifica, anche se articolate in modo diverso, sono per realizzare una "città spaziale" formulata secondo le esigenze quotidiane, per fornire un modo più vivibile, anche se in un mondo artificiale dove l'uomo riesce ad essere al contatto con la natura. Le grandi terrazze, i giardini sospesi a più livelli le soluzioni diversificate del traffico, il possibile uso conseguente delle vecchie conurbazioni, vanno viste in tale ottica. La definizione di urbanistica spaziale sta proprio qui nel voler concepire gli aggregati urbani come forme a più dimensioni atte a fornire una soluzione che "*investivano problemi di urbanistica, di spazio, di aria, luce e viabilità nei centri, ricerche tese al fine di ovviare i molti inconvenienti dell'attuale vita sociale della cultura urbana*"⁴⁵.



Vista prospettica della struttura a ponte per un teatro

Enzo Venturelli, progetto per un teatro a ponte.

(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 68)

⁴⁵Ibidem, op. cit. pag. 41.

In ultimo, si può affermare che Enzo Venturini possa essere considerato l'antesignano ideatore della terminologia sopra citata come *"urbanistica spaziale"*.

Infatti già di ritorno da Parigi, nel '58, modifica il titolo di *"architettura nucleare"* in *"urbanistica spaziale"*, proprio per meglio specificare il concetto di coinvolgimento urbano delle sue ipotesi pianificatorie ed architettoniche.

Alcuni vogliono che la locuzione *"urbanisme spatial"* sia frutto dell'inventiva di Michel Ragon. Reyner Banham menzionando appunto Ragon, editorialista de *"Architecture d'aujourd'hui"*, accoglie la tesi che la locuzione urbanistica spaziale sia del giornalista francese il quale nel suo libro⁴⁶ accomuna sotto tale terminologia, una serie di esponenti di urbanistica d'avanguardia formata da diversi architetti, tra cui molti operanti sul suolo francese.

Reyner Banham, con molta cautela ipotizza peraltro l'esistenza di una scuola francese di urbanisti spaziali. Anche se con molta eleganza prende le distanze pur attribuendo alla scuola francese un carattere decisamente più elegante rispetto alle altre correnti megalitrici, soltanto perché *"aggiunge una terza dimensione verticale alle abituali due dimensioni della superficie del foglio dell'urbanista per conseguire una griglia urbanistica tridimensionale che liberi lo schema dal terreno"*⁴⁷.

Altri vogliono invece attribuire la definizione di *"urbanisme spatial"* a Yona Friedman fors'anche per la sua celebrità. In effetti Friedman nel 1966 rielaborava su *"Architectur Formes Function"* sotto il titolo

⁴⁶Michel Ragon "Ou vivrons nous demain?", op.cit. pag. 42.

⁴⁷ReynerBanham "Le tentazioni dell'architettura", Ed. Laterza, Bari, 1980, op. cit in "Enzo Venturini architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 42.

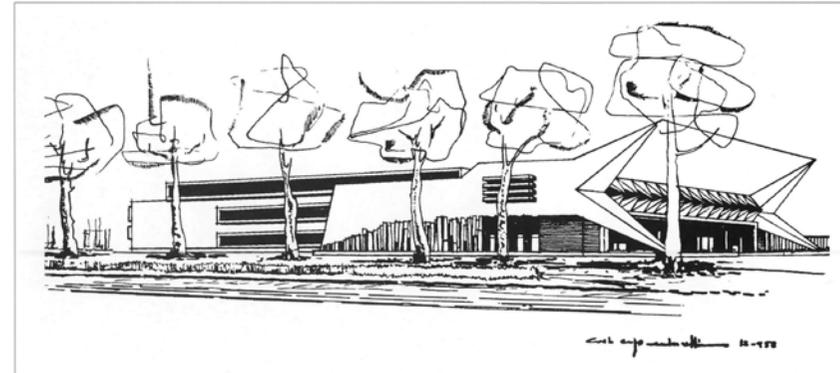
"Urbanisme spatial" le sue teorie, poi anche riprese da alcune riviste italiane, ma precedentemente nel 1965, nell'articolo *"Un architecture pour deux millions d'habitant"*, apparso su *"Le visionnaires de l'architecture"*⁴⁸ con estrema cavalleria dichiarava che *"le qualificatif de spatial m' à été suggeré en 1959 madame Diaman Berge"*. Quindi è presumibile che tale locuzione fosse da tempo nell'aria e che Enzo Venturrelli altro non ha fatto che documentarla e contestualizzarla in maniera scientifica.

Alcune altre opere

L'acquario rettilario, opera del 1960, ha nell'ingresso un chiaro riferimento zoomorfico tanto che la recensione apparsa su *"Architettura, cronache e storia"* fu titolata: *"Moby Dick a Torino"*.

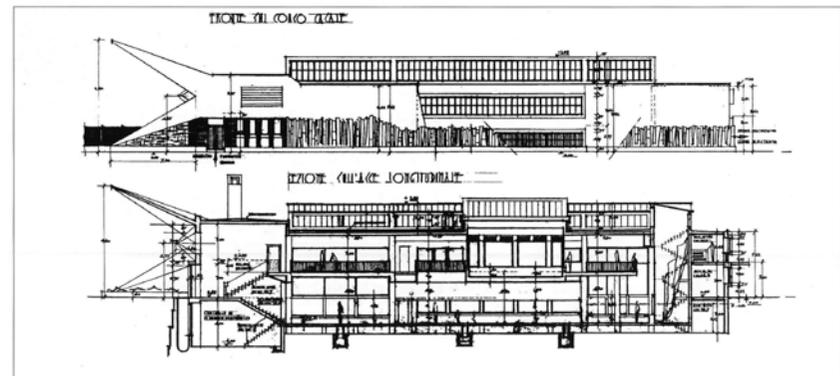
La rivista di Bruno Zevi, anche in questa occasione, non vuole risparmiarsi nel contestare l'architettura nucleare di Enzo Venturrelli, pur ammettendo *"coraggio ed esatta soluzione di molti e non facili problemi tecnici, strutturali e formali"*, individuando nell'opera architettonica *"un atto violento, anarchico in un mondo stagnante e conformista che suscita sempre una certa simpatia"*⁴⁹.

Sergio Polano, sulla *"Guida all'architettura italiana del Novecento"*, riporta un giudizio più favorevole: *tra le poche opere realizzate da Venturrelli, il fiabesco edificio del rettilario (attualmente utilizzato per*



Vista prospettica dell' "Acquario rettilario"

Enzo Venturrelli, acquario-rettilario, Torino, 1960. Vista prospettica (Fonte: "E. Venturrelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 100)



Sezione longitudinale

Enzo Venturrelli, acquario-rettilario, Torino, 1960. Sezione longitudinale. (Fonte: "E. Venturrelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 104)

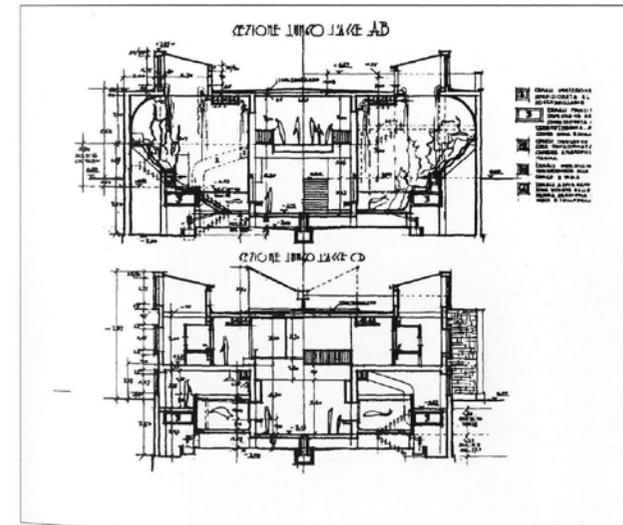
⁴⁸Bammadur, Friedman, Jonas, Maymont, Ragon, Schöffer, "Les visionnaires de l'architecture", R. Laffont Editeur, Paris, 1965, in op. cit in "Enzo Venturrelli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 42.

⁴⁹Carlo Morgan in "Architettura, cronache e storia" n. 8, anno V, op. cit in "Enzo Venturrelli architetto", ed. Dell'Orso, Torino, 1999, pag. 46.

esposizioni temporanee) trascende in un giocoso zoomorfismo - qualcosa tra *Moby Dick* e la balena di Pinocchio - ascendenze espressionistiche e razionalistiche, confermando l'originalità del percorso del suo autore⁵⁰.

L'opera venne commissionata, assieme alla "casa delle giraffe" dalla Società Molinar, gestore dello zoo comunale. Seppur senza raggiungere le esplosioni della villa per Mastroianni ma sempre uscendo da schemi formali usuali, essa si pone nel quadro dei lavori di Enzo Venturelli come conseguenza alle precedenti realizzazioni e si impone per il suo formalismo compositivo, le visioni fantastiche degli interni illuminate dalle grandi vetrate dove la bocca dentata della grande balena altro non è che il frangisole.

La facciata principale, in cui molti ne hanno individuato un richiamo decisamente zoomorfico, nasce dopo un lungo e approfondito studio sugli acquari presenti nelle varie parti d'Europa e si articola come è prassi nei progetti di Venturelli su di una pianta rigorosamente rettangolare e schematica, molto razionale nella distribuzione di spazi interni. Essi vengono studiati per proporre al visitatore una miglior visione degli organismi subacquei e per permettere una miglior percezione degli ambienti in cui si svolge la vita animale. Al fine di incantare il visitatore facendolo ritrovare come immerso all'interno di un mondo fiabesco, Venturelli progetta un ribassamento del piano dell'acqua rispetto al piano esterno del terreno che facilita la visione più studiata dell'acquario, mentre il rettilario è posto ad un piano relativamente più alto rispetto al piano di campagna, cosicché tra luci



Sezioni trasversali

Enzo Venturelli, acquario-rettilario, Torino, 1960. Sezioni trasversali (Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 105)

⁵⁰Sergio Polano, op.cit.

che vi giungono dall'alto, luci che provengono dalla facciata principale e la scansione dei piani. Questa caratteristica permette una percezione dei mondi animali senza che vi siano interruzioni di piani per la continuità delle vetrate, così che l'interno dell'edificio appare al visitatore non chiuso sul fondo, ma circondato da varie scenografie acquatiche.

Nonostante la committenza privata ma convenzionata e sostenuta finanziariamente dall'ente pubblico non avesse posto vincoli compositivi alla realizzazione, si nota in questo edificio un sofferto abbandono al plasticismo già proposto per la casa Mastroianni. È anche vero però che l'impianto doveva seguire schemi tecnici molto rigidi e gli spazi dello zoo non permettevano grandi libertà. Per tali ragioni forse Venturelli focalizzò il suo interesse alla facciata che di fatto divenne l'emblema dello "zoo più piccolo d'Europa".

Il ricorrente tema dello spazio pluridimensionale viene comunque riproposto quando egli è chiamato di nuovo da Mastroianni per progettare la struttura portante del monumento per la resistenza a Cuneo.

Enzo Venturelli non si limita ad un supporto statico, ma ne disegna l'impianto quasi a condividere lo spazio nella prorompente multiformità dell'opera, alzando la grande massa scultorea con tralici metallici ortogonali su cui si appoggia il bronzo e creando un fitto intreccio di aste verticali controventate perpendicolarmente con altre così da integrarsi nella struttura bronzea dell'esplosione scultorea alzandola il più possibile dal suolo senza disturbandone però la plasticità.

Il tema del dialogo tra spazio e progetto verrà sviluppato in maniera analoga nel concorso milanese al "*monumento ai caduti di tutte le*



Vista esterna dell'ingresso

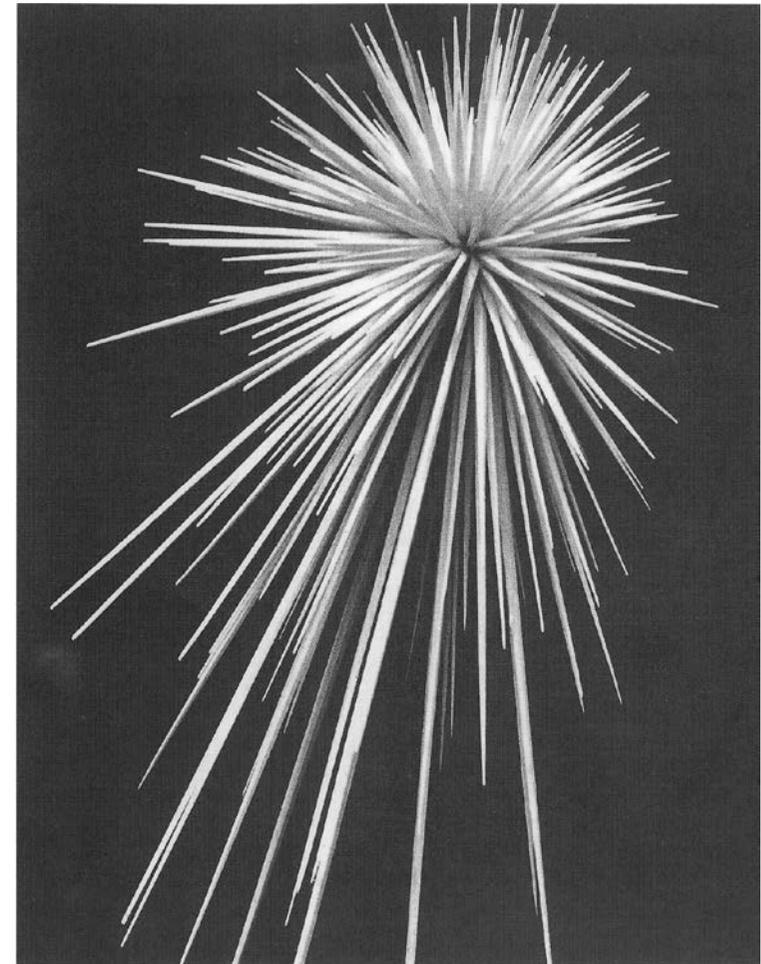
Enzo Venturelli, acquario-rettilario, Torino, 1960. Vista esterna dell'ingresso
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 101)

guerre" assieme a Maggi e a PirastuUsai dove, con una specie di esplosione, di irraggiamento da un nucleo verso l'esterno, in cui le aste metalliche sono poste come raggrumo di infiniti raggi di un sole che oltre ad illuminare, sprigiona la sua energia verso innumerevoli direzioni, quasi a testimonianza dell'immensa potenzialità che il tragico evento umano ha assunto.

Venturelli, pur rimanendo sempre ancorato alle sue iniziali idee innovative per una città altamente tecnologica, ma in scala umana, abbandona di fatto attorno alla fine degli anni Sessanta la realizzazione di manufatti che compositivamente si riallacciavano al concetto di espansione spaziale pluridimensionale, e propone nelle nuove realizzazioni, fra cui anche un buon numero di cappelle funerarie, scomposizioni contenute di volumi e simbolismi già visti.

Continua inoltre i suoi studi e le sue ricerche utopistiche sprigionato liberamente senza condizionamenti alcuni, sviluppando notevole materiale di architettura disegnata con estro.

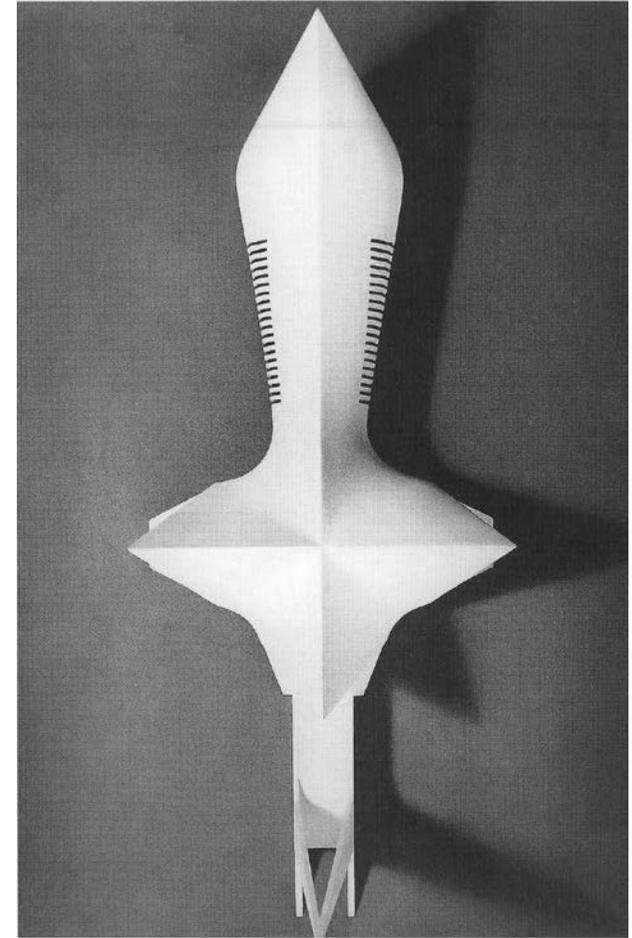
Da citare la "*chiesa spaziale*", complesso altamente plastico che nella sua totalità ricorda alcune opere lecorbusiane e il padiglione ora demolito della Philips di Bruxelles, proprio di Le Corbusier e coevo con l'ideazione di Venturelli. Esso si sviluppa su in una pianta semplice a crociera latina ma lanciata in un incastro di forme nitide e pulite di rilevante plasticità, dove i volumi si equilibrano per poi trovare nel campanile un oggetto verticale di contrapposizione tra la struttura lineare del complesso. La scelta delle grandi vetrate frontali ai lati opposti alla crociera creano una compenetrazione di piani e di volumi e al tempo stesso sviluppano un prevedibile gioco di chiaroscuri che dovrebbero venir contrapposti dagli spacchi laterali che modulano le



Plastico del "monumento ai caduti di tutte le guerre"

Enzo Venturelli, plastico del Monumento ai caduti
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 99)

pareti curve dell'intero involucro. Esiste in tutto questo, percepibile ad una visione dall'alto, una simmetria ben definita, incerta all'ipotetico osservatore posto al piano di campagna.



Plastico

Enzo Venturelli, plastico per la Chiesa spaziale
(Fonte: "E. Venturelli architetto", ed. dell'Orso, Torino, 1999, pag. 97)

L'ARCHIVIO ARCHITETTO ENZO VENTURELLI presso l'Archivio di Stato di Torino

Presso l'Archivio di Stato di Torino, per lascito testamentario, è conservato l'archivio degli scritti e dei disegni di Enzo Venturelli. L'inventario è stato redatto nel 2003 sulla base di elenchi già esistenti all'atto del versamento e curati dal geom. Nazario Droghetti, collaboratore dell'architetto. Il corpo del lascito è costituito da 168 buste e 16 cartelle di disegni.

Durante la visita di studio presso l'Archivio di Torino si è avuto modo di visionare l'importante mole dei documenti conservati, trovando un materiale ricchissimo di informazioni sull'attività dell'architetto torinese. Nel dettaglio si è analizzata la cartella 4 dei disegni, dedicata integralmente alla casa dello scultore Umberto Mastroianni.

Un sentito ringraziamento è dovuto al personale dell'Archivio, che con gentilezza e competenza ha agevolato la verifica del materiale, in particolare alla dottoressa Gattullo curatrice dell'opera di archiviazione del fondo Venturelli.

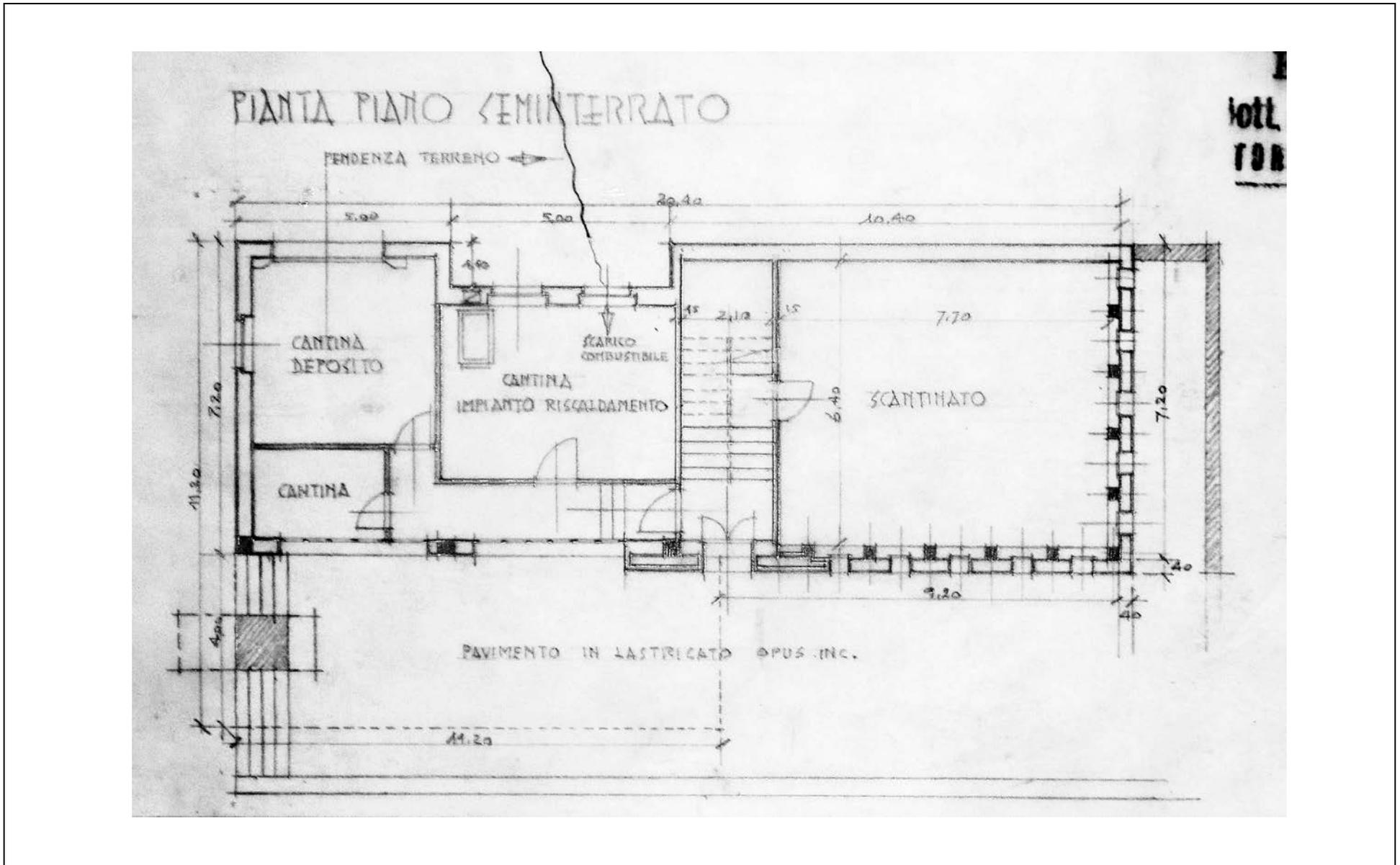
Di seguito vengono riportate le fotografie dei disegni contenuti nella cartella.

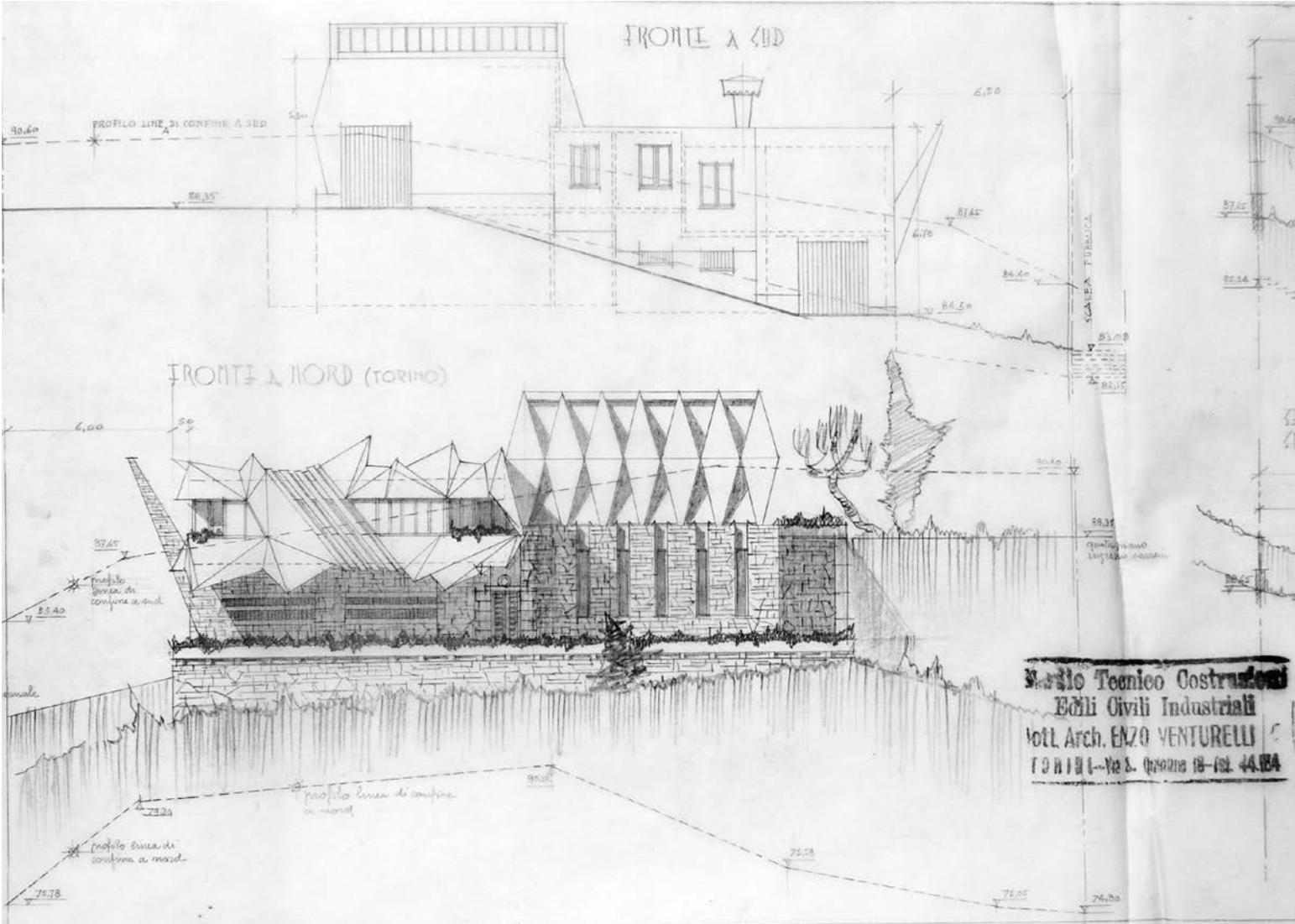
ARCHIVIO DI STATO
TORINO

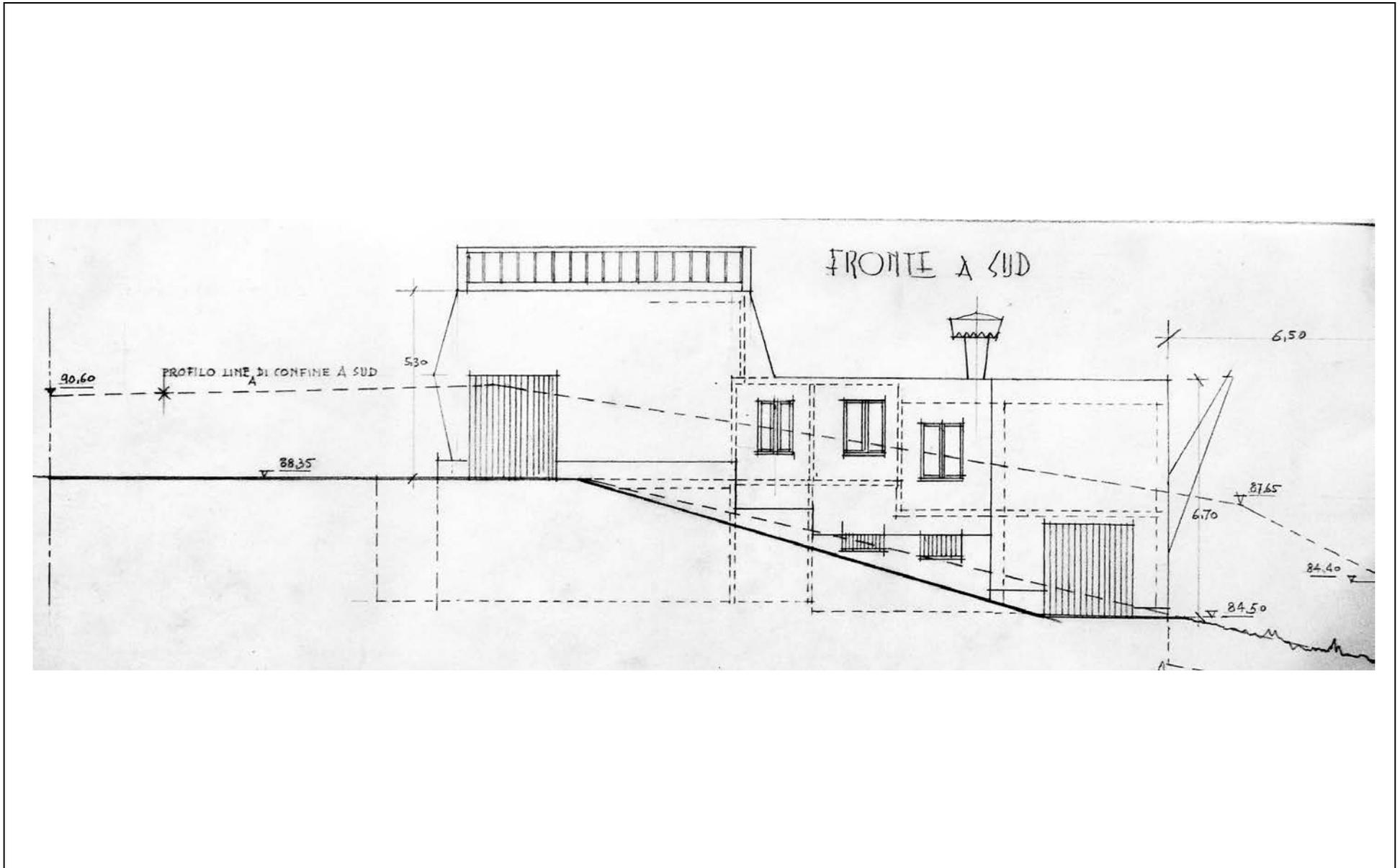
Archivio Venturelli

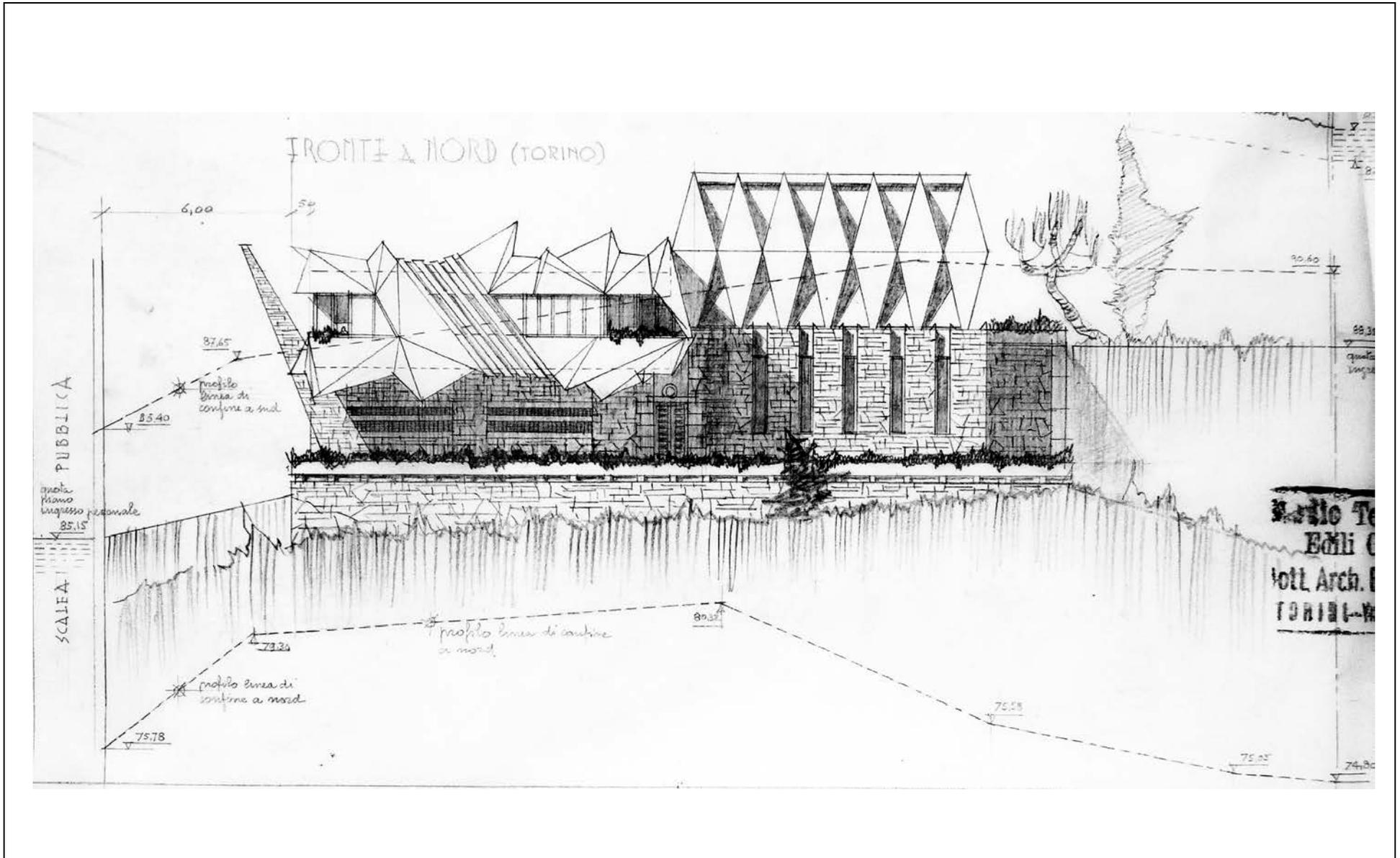
disegni

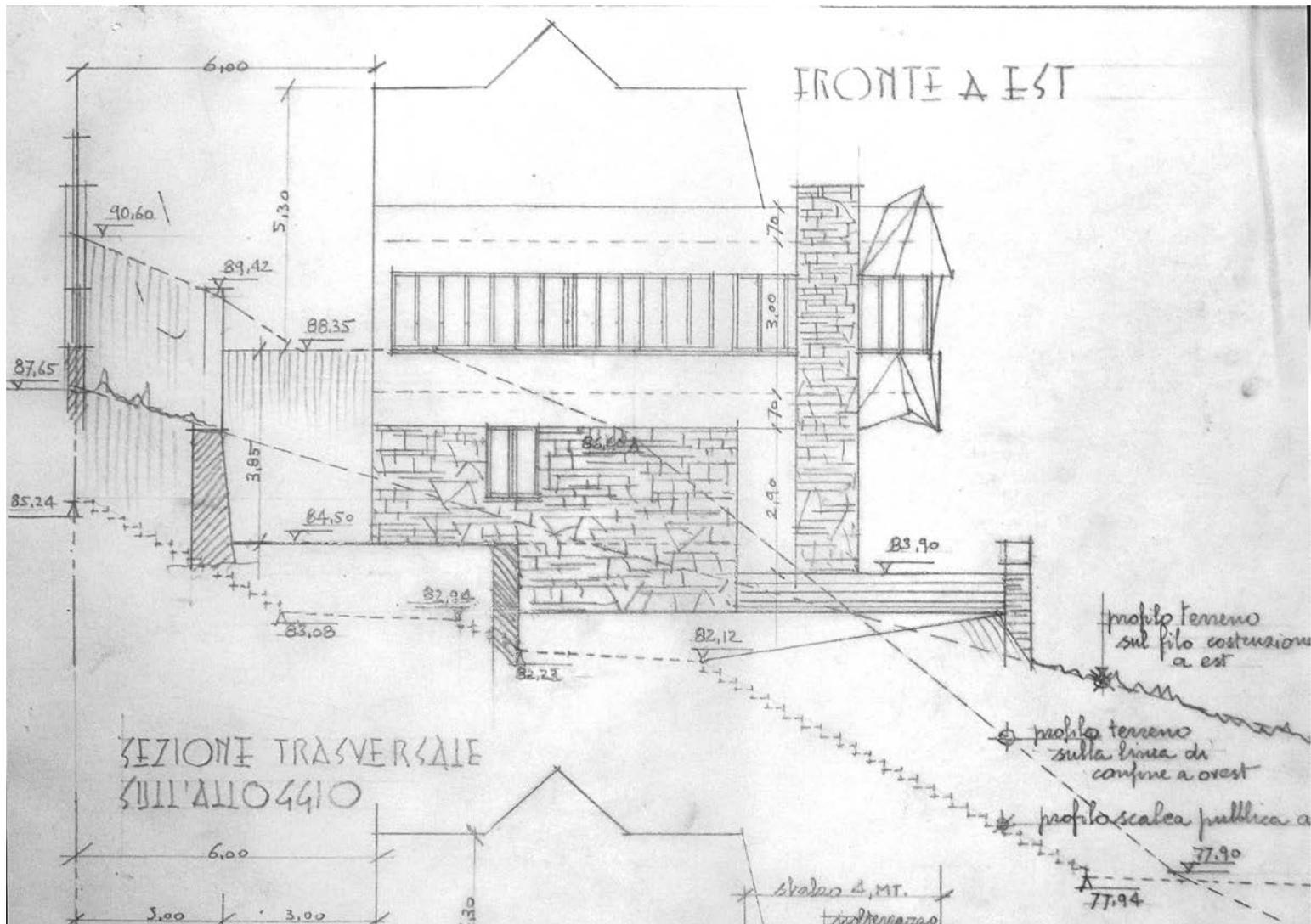
cartella **4**

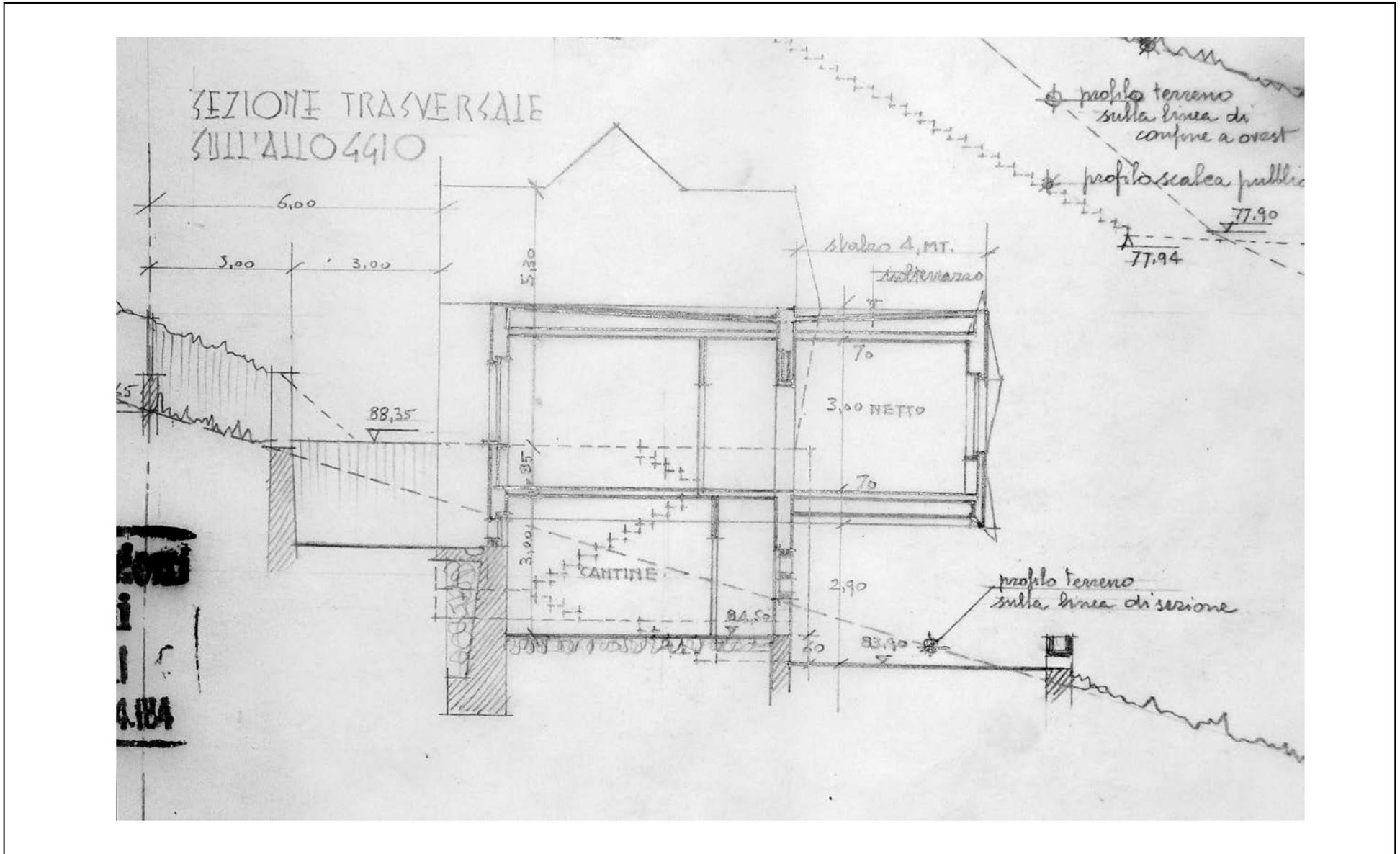


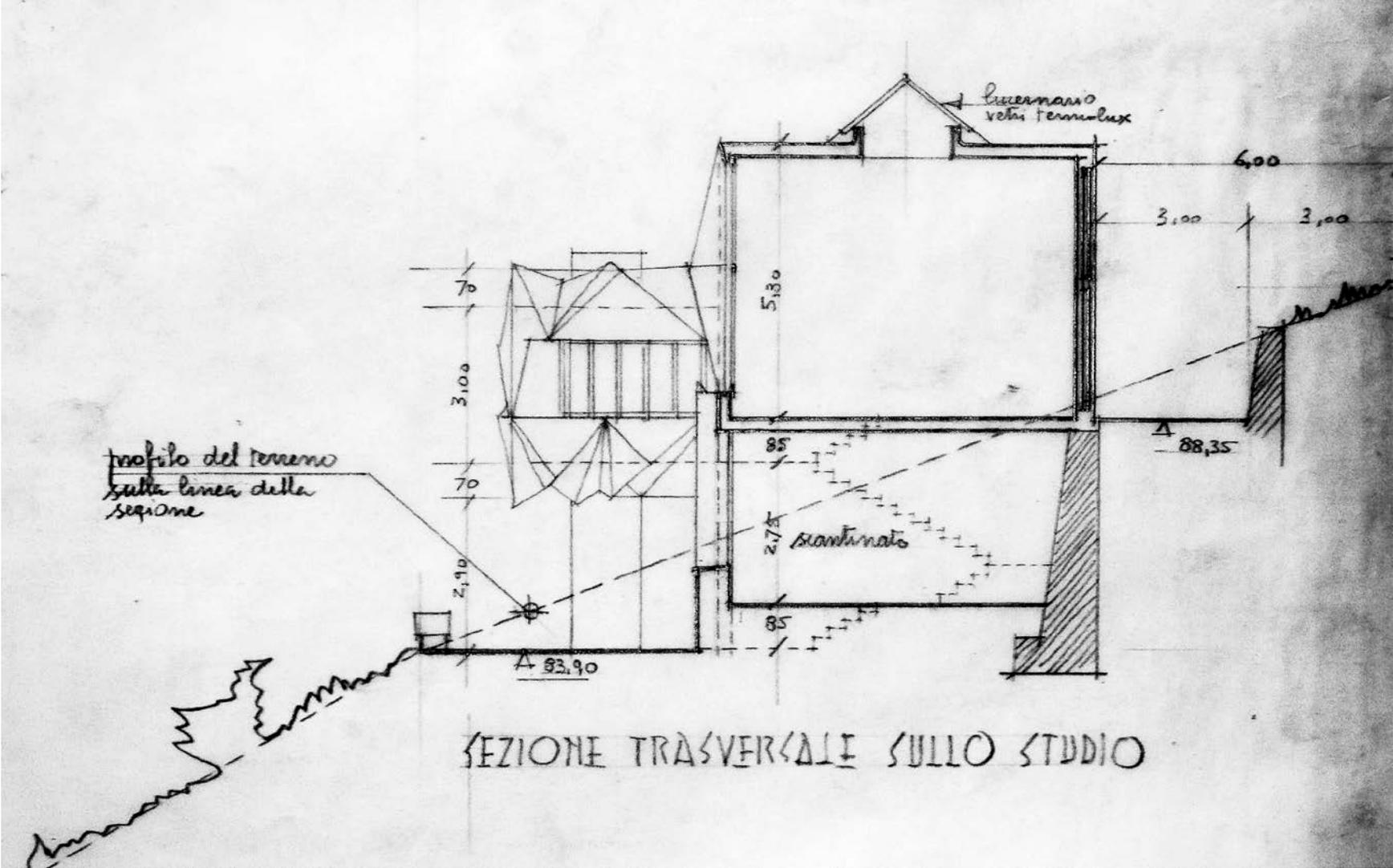


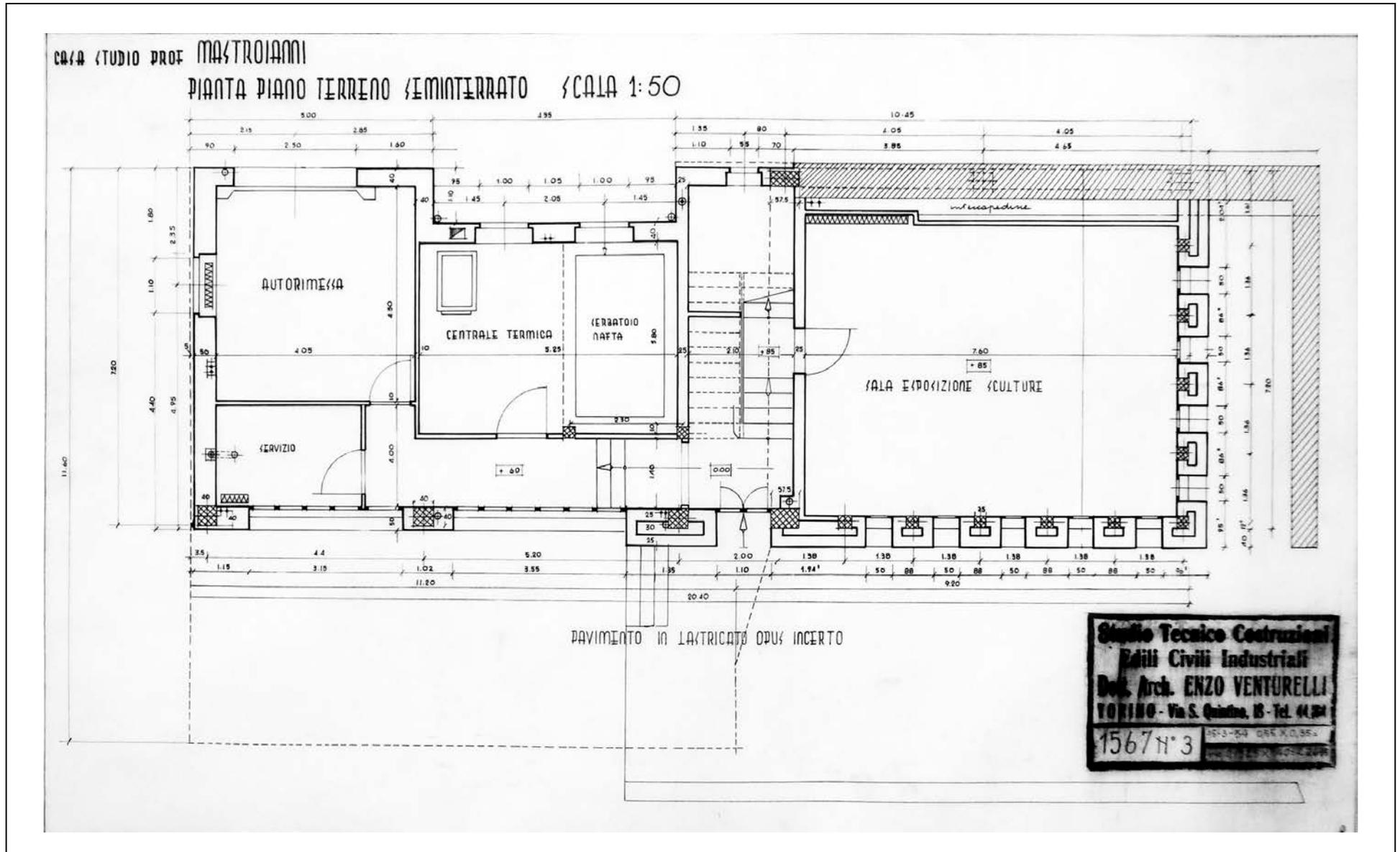


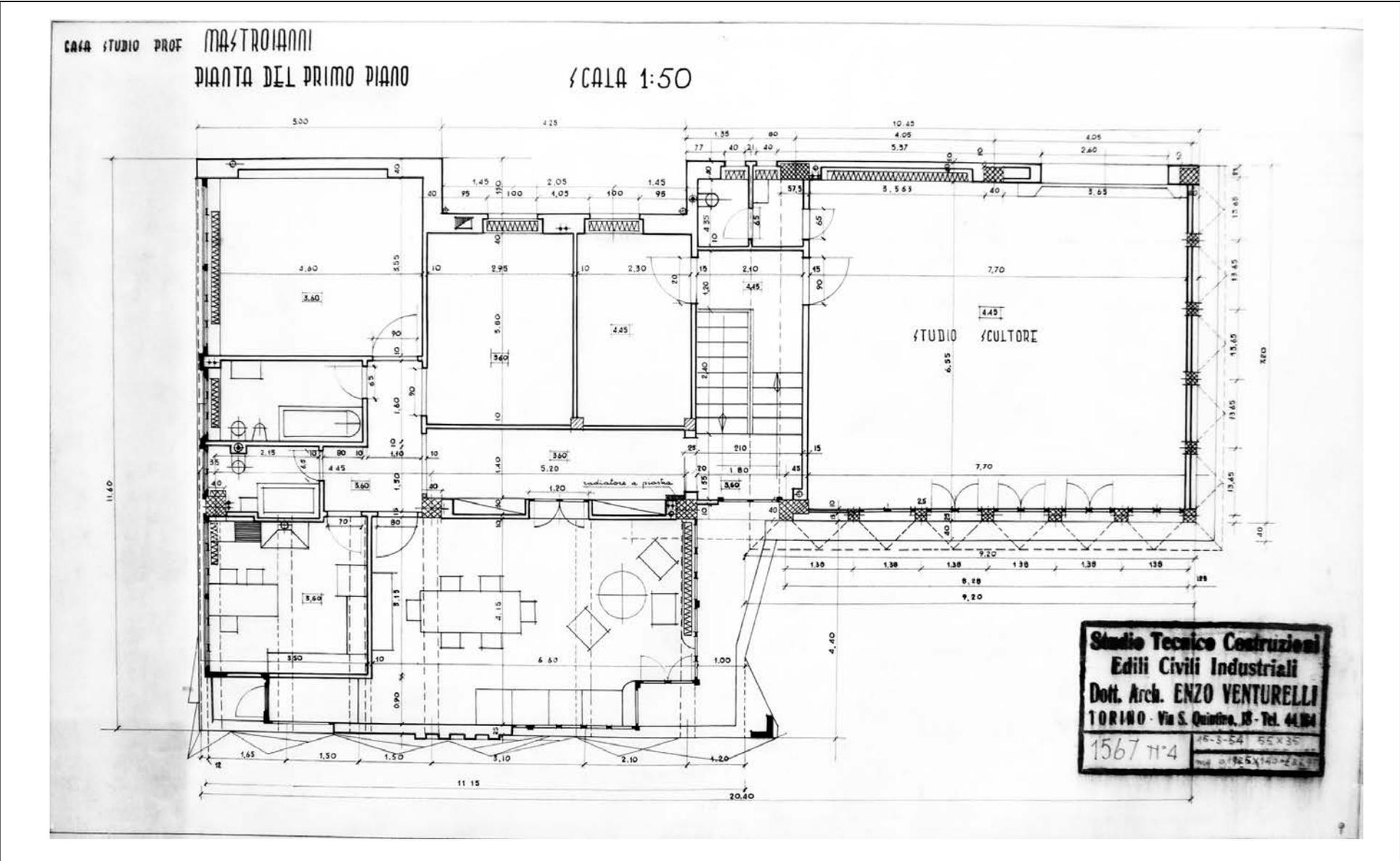


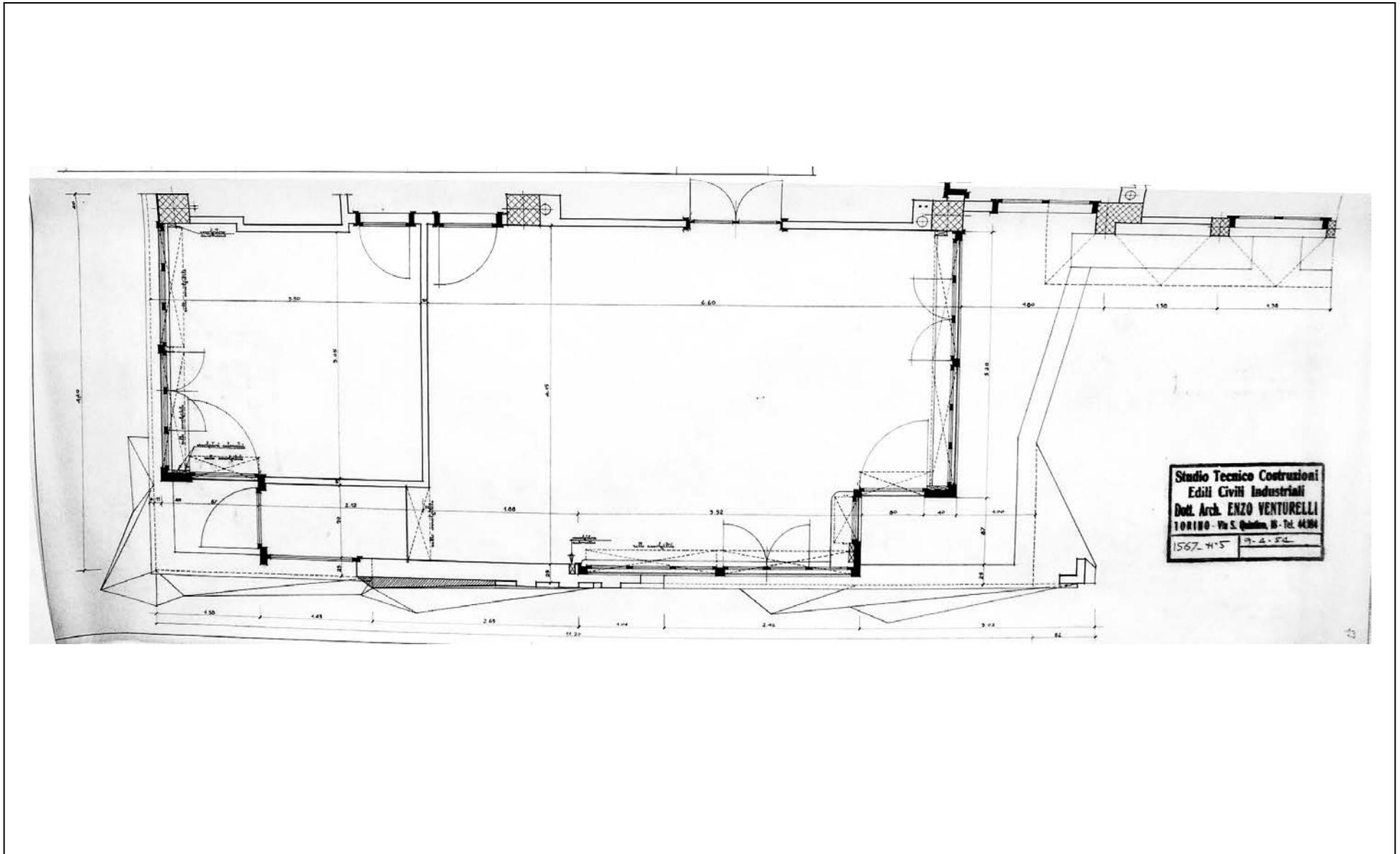






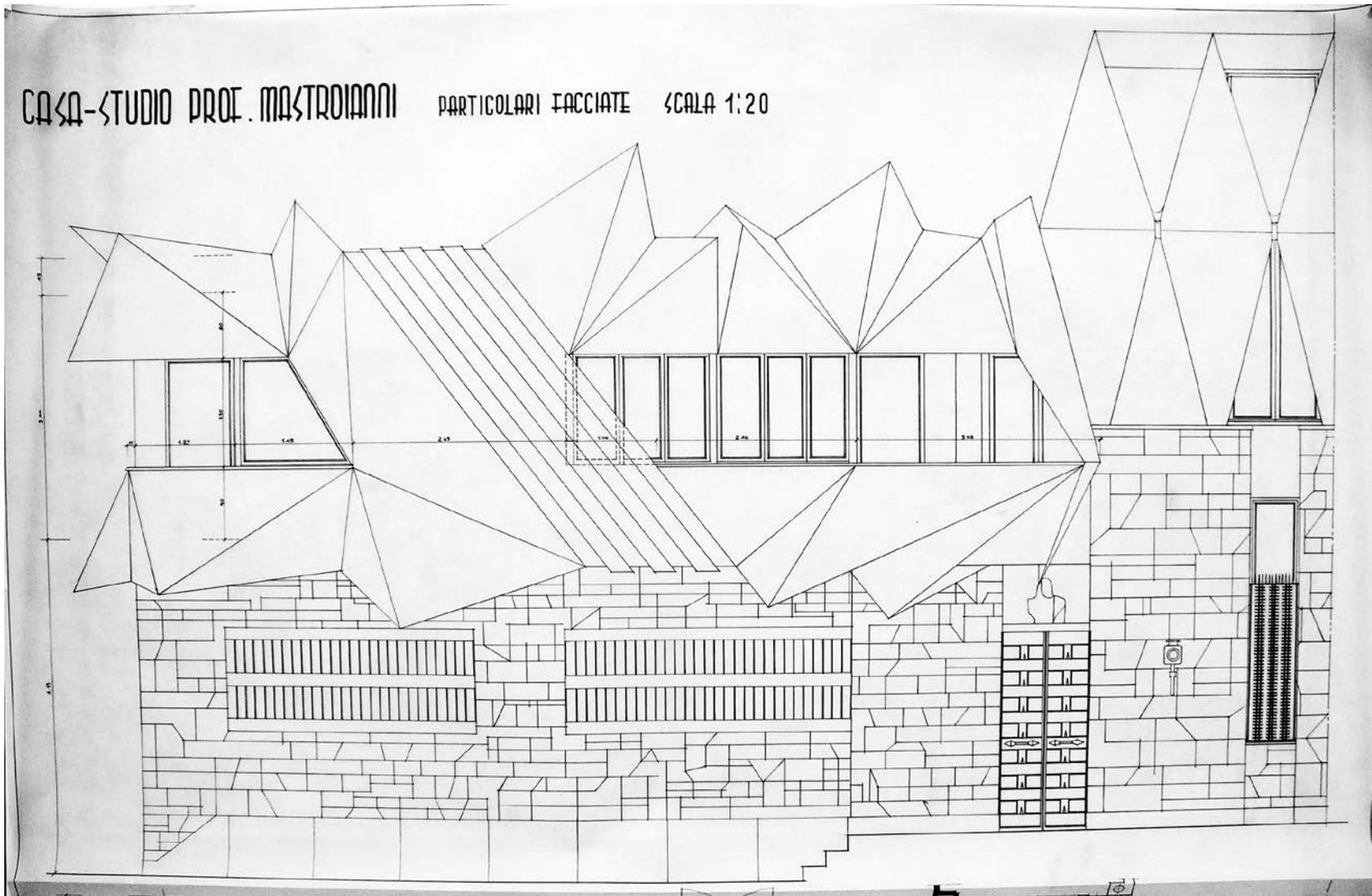


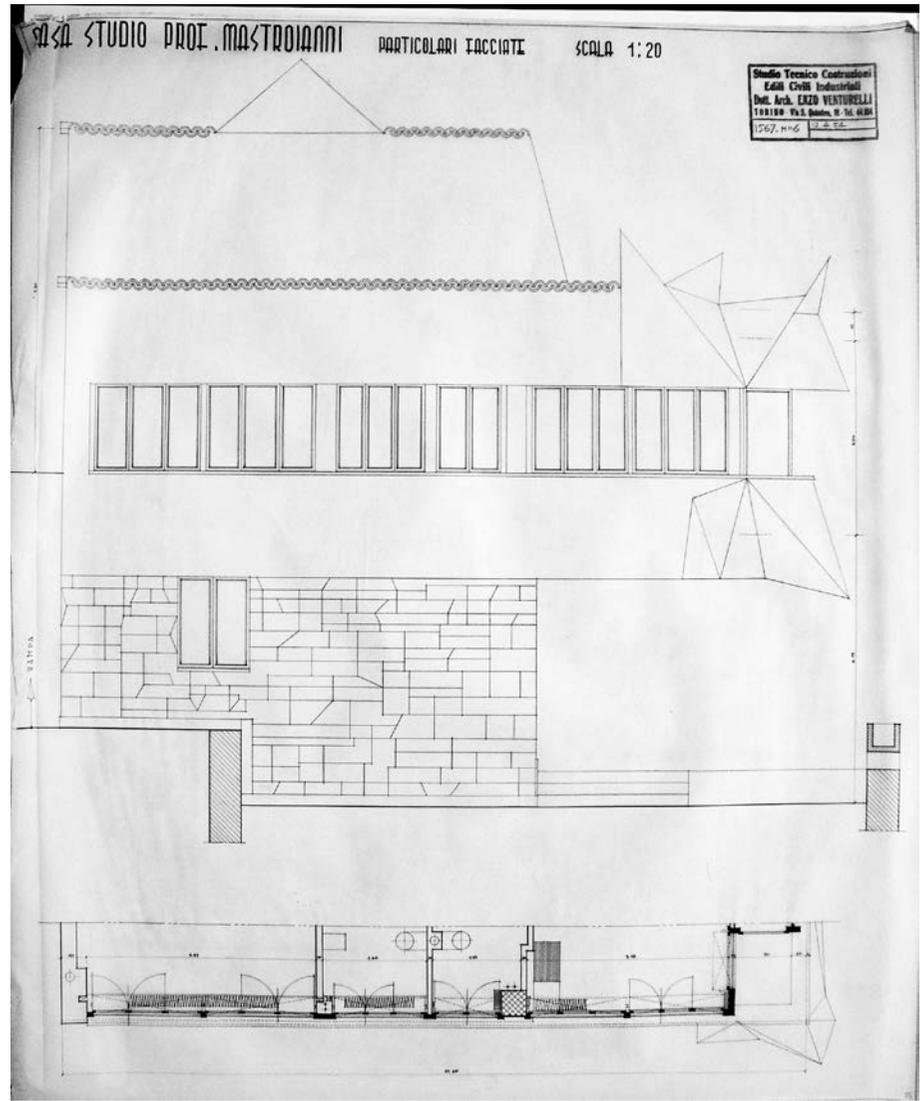


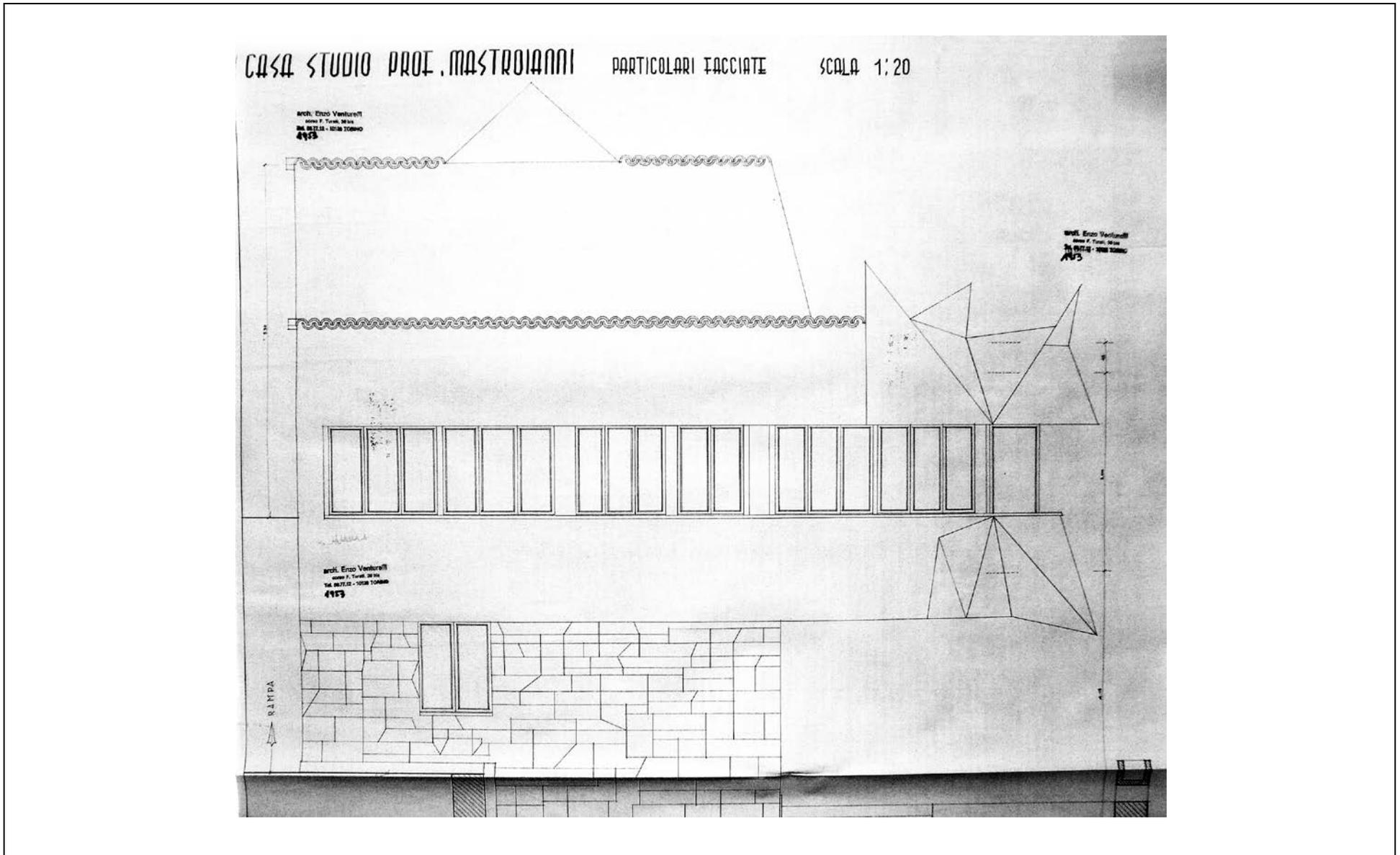


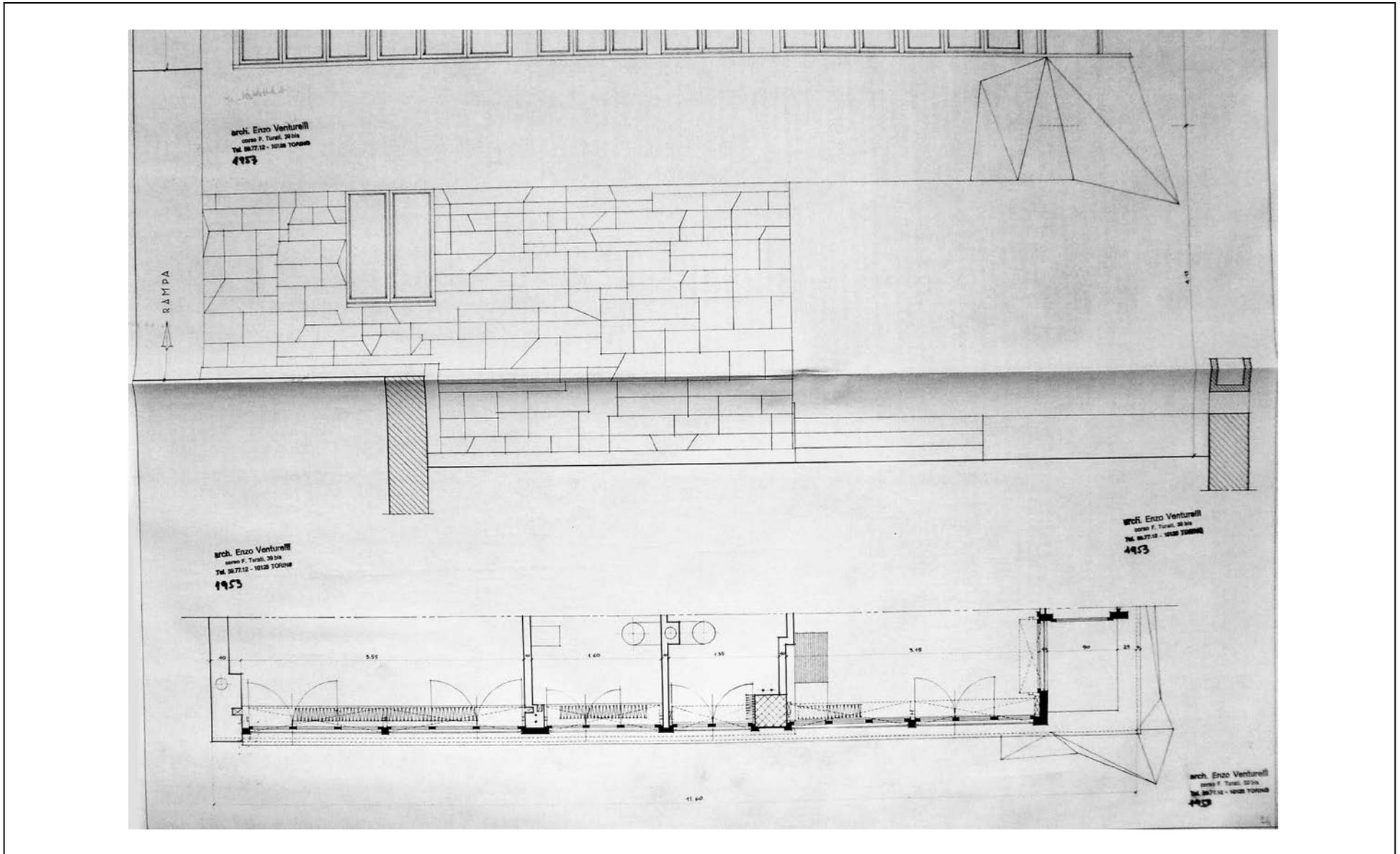
CASA-STUDIO PROF. MASTROIANNI

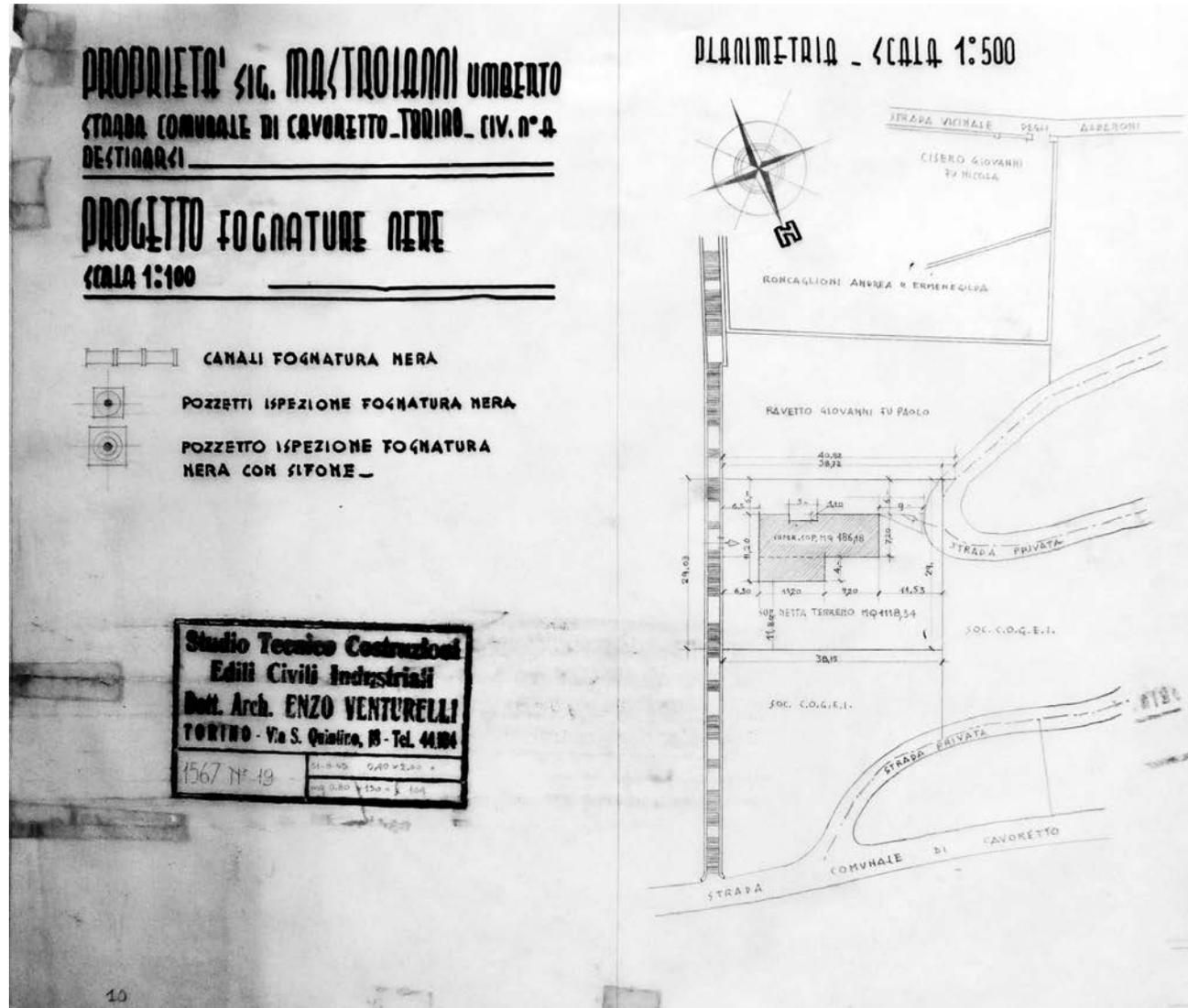
PARTICOLARI FACCIATE SCALA 1:20

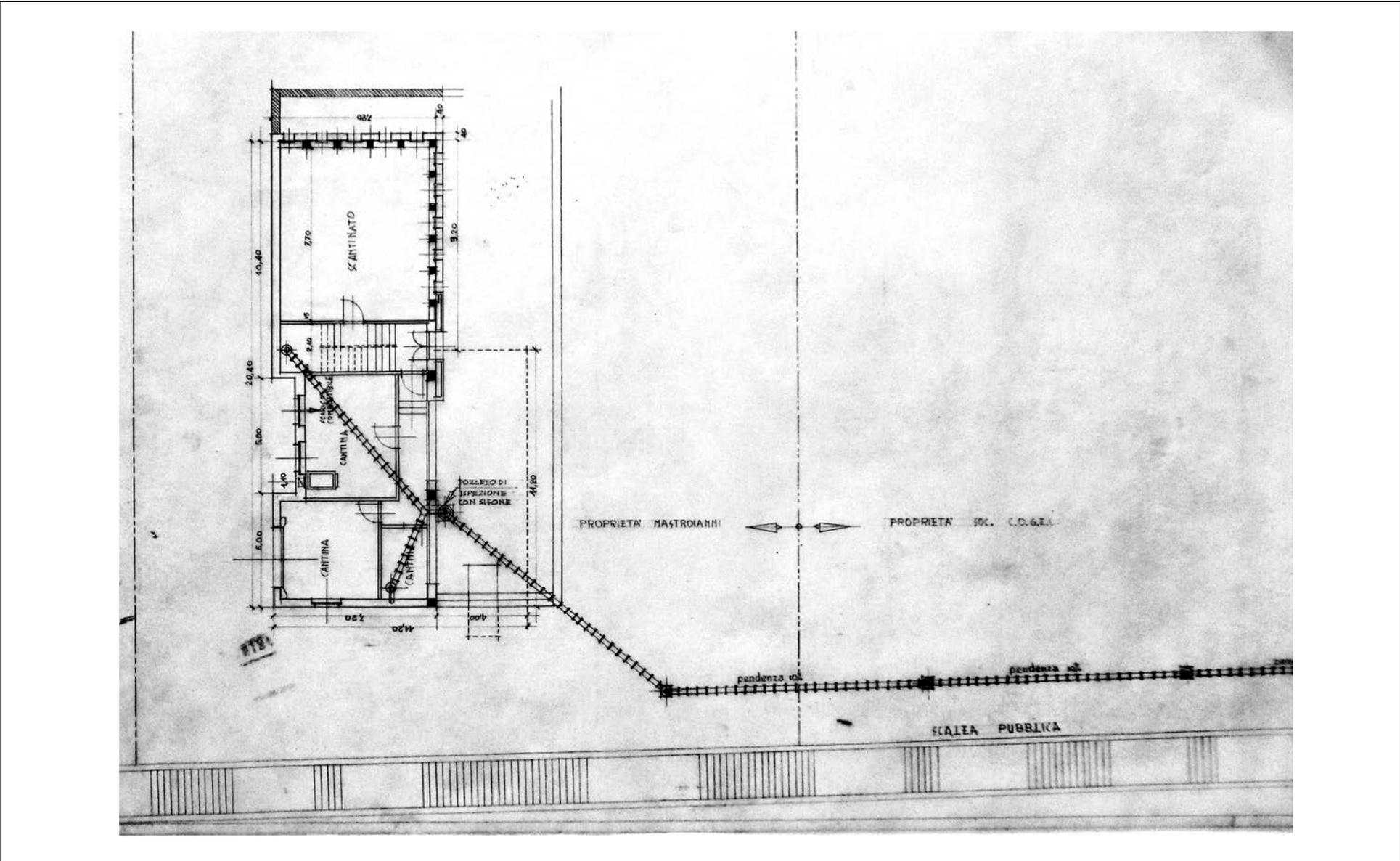


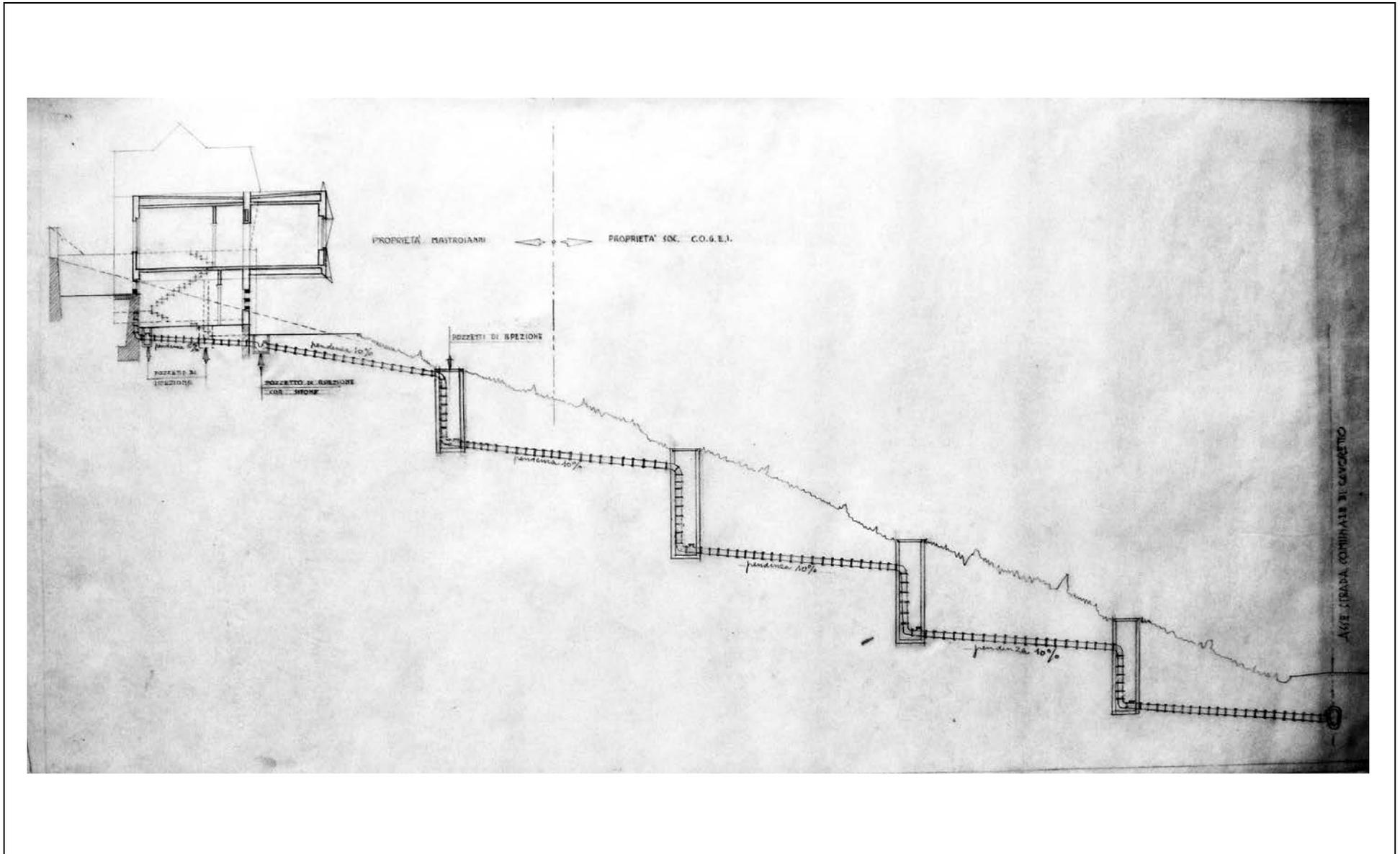


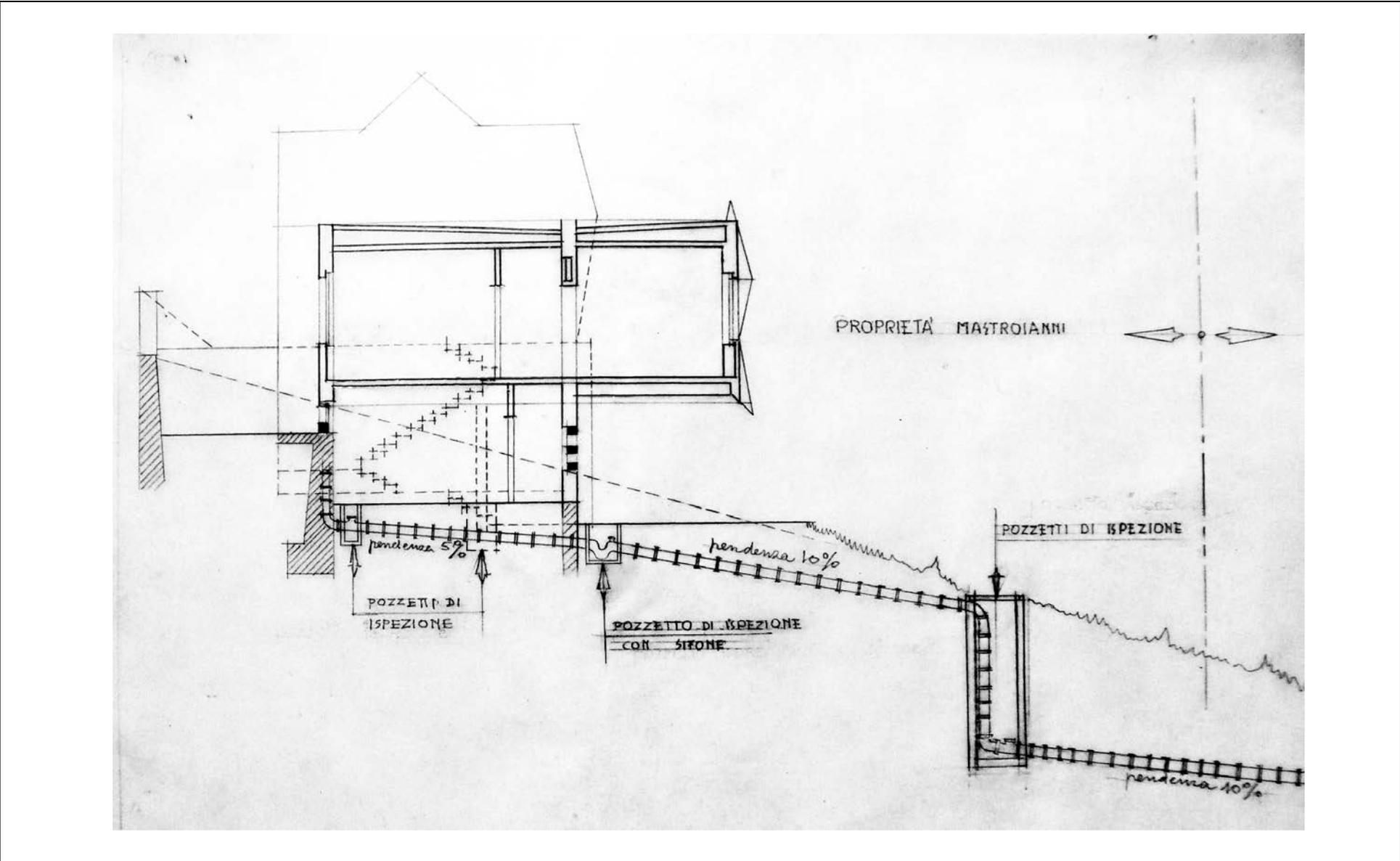












PROPRIETÀ SCULTORE **MASTRO IANNOI UMBERTO**
STRADA COMUNALE DI CAVORETTO - TORINO - CIV. N° 4
DESTINARSI

PROGETTO PER COSTRUZIONE LOCALE USO DEPOSITO
MATERIALE STATUARIO SOTTERRANEO

SCALE 1:100

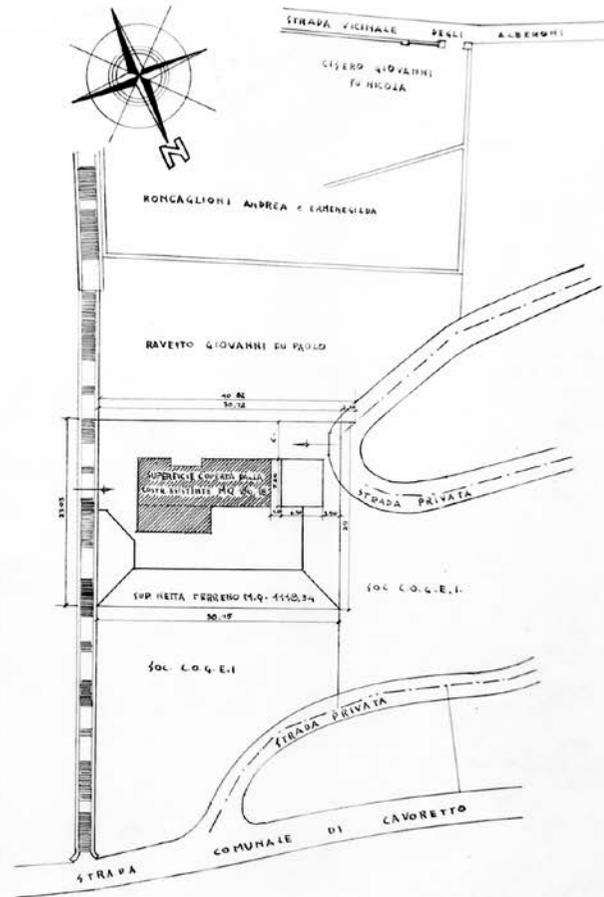
SUPERFICI:			
SUPERFICIE NETTA TERRENO	=	MQ	1118,34
1/6 SUPERFICIE TERRENO	=	"	186,39
SUPERFICIE COPERTA DALLA COSTRUZIONE ESISTENTE	=	"	186,18
SUPERFICIE COPERTA DAL NUOVO DEPOSITO SOTTERRANEO	=	"	35,75

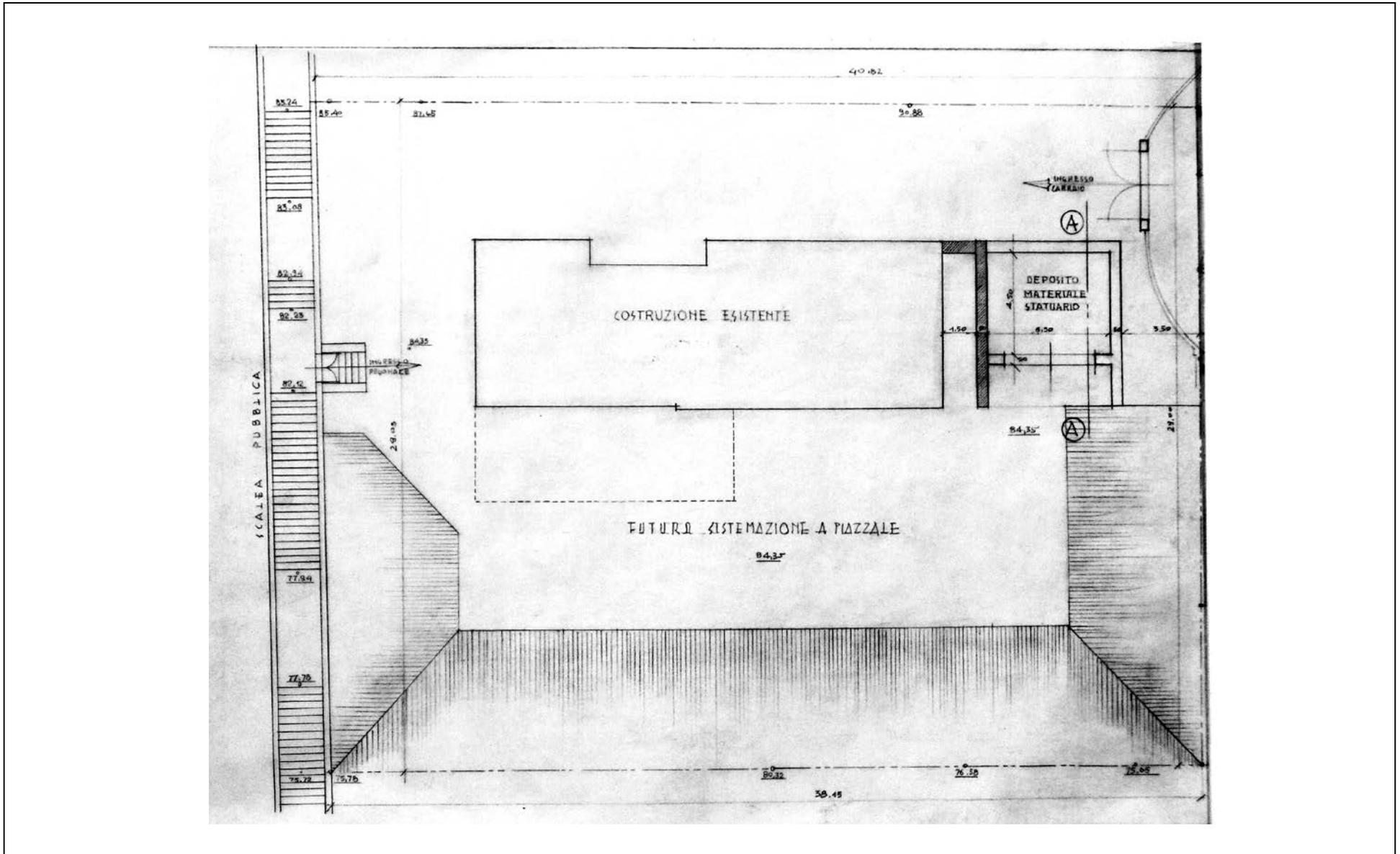
Studio Tecnico Costruzioni
Edifici Civili Industriali
Dott. Arch. ENZO VENTURELLI
TORINO - Via S. Costato, 10 - Tel. 44184
 1567 - N° 24 6-9-756 - 171X0,400

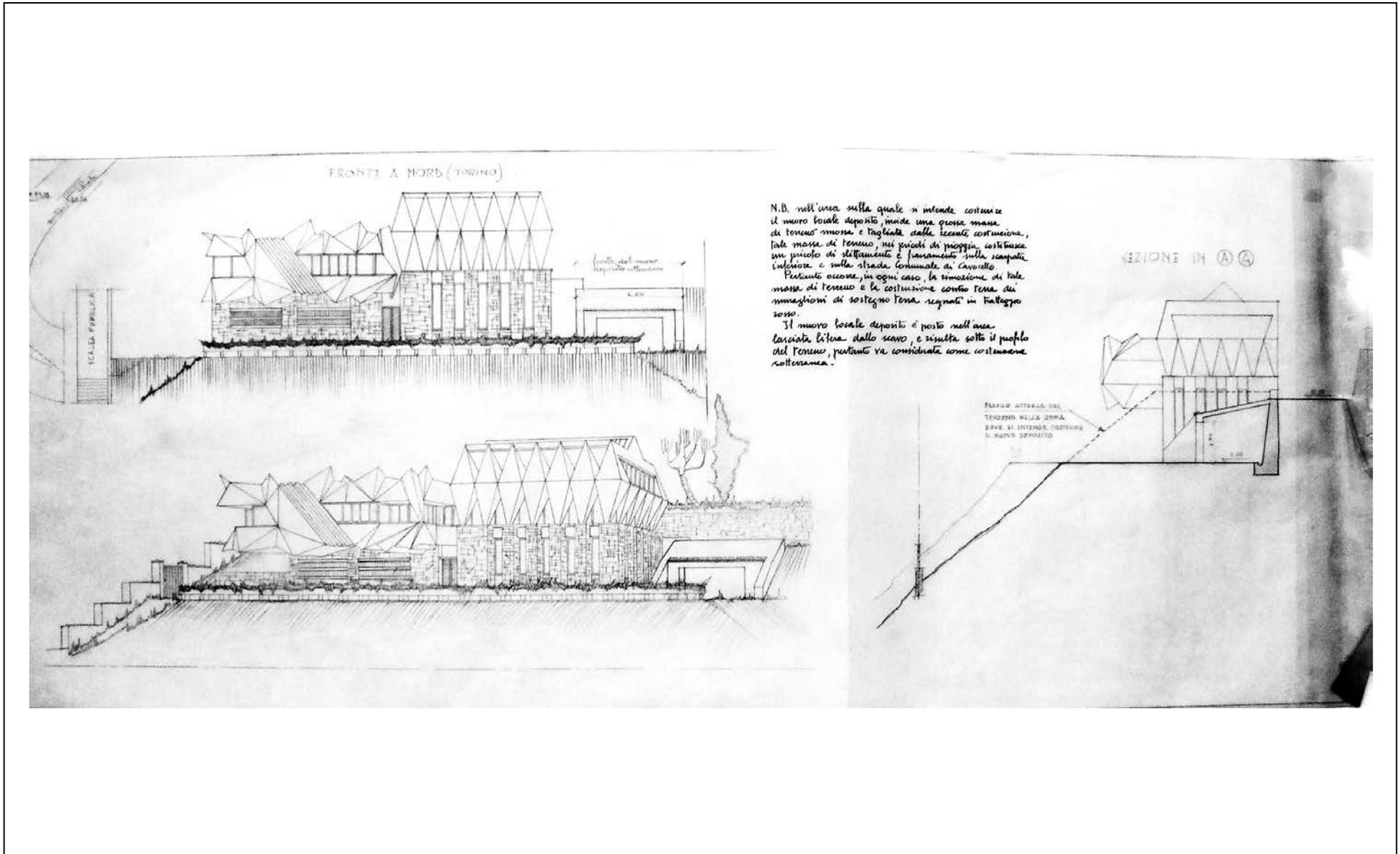
IL PROGETTISTA E DIRETTORE
DEI LAVORI
 L'IMPRESA
 IL PROPRIETARIO

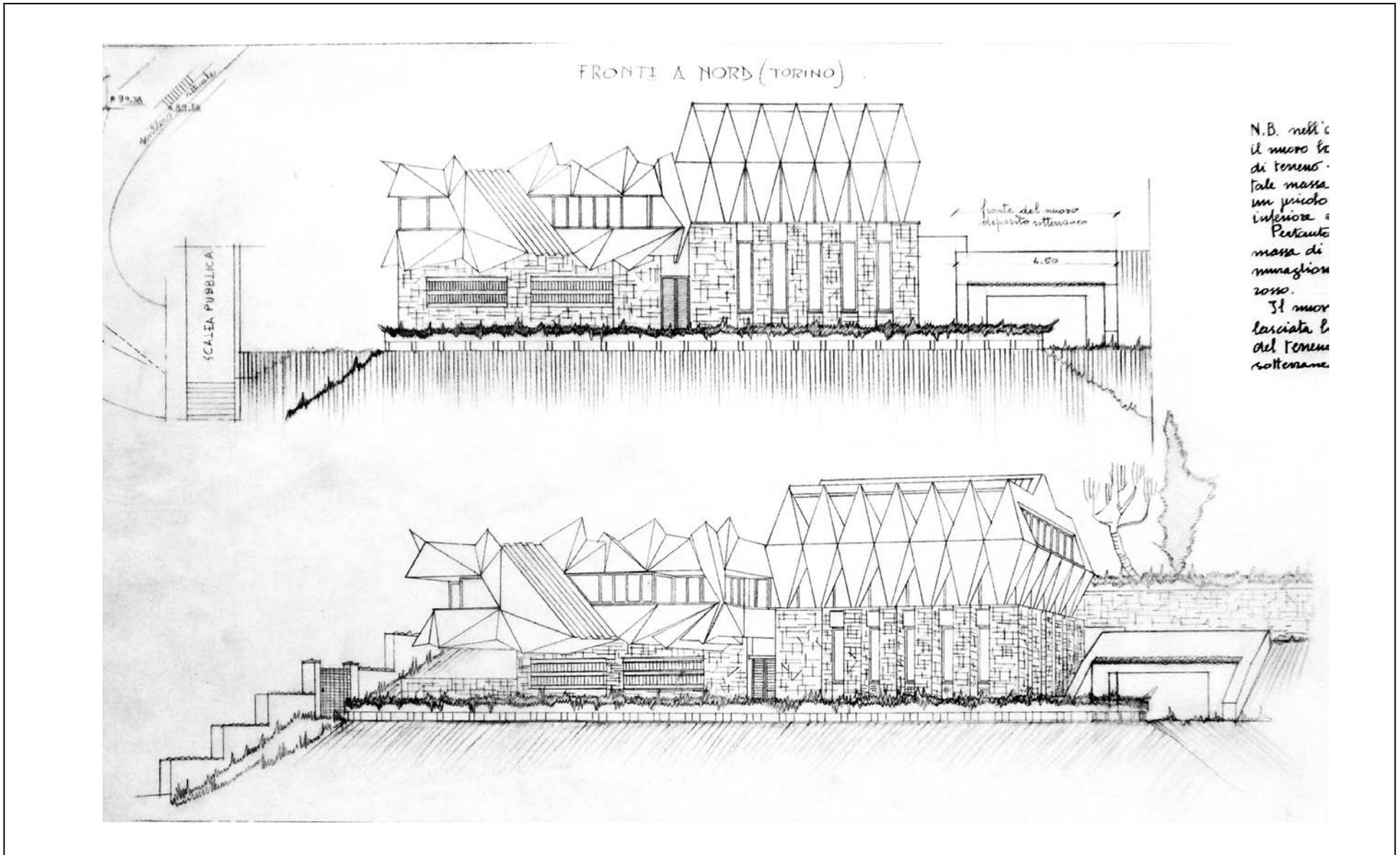
CALCOLO AREA COSTRUITA			
1120 x 4,00	=	mq	44,80
29,40 x 6,10	=	"	124,44
10,40 x 1,10	=	"	11,44
5,00 x 1,10	=	"	5,50
TOT AREA COSTRUITA	=	"	186,18
CALCOLO AREA TERRENO			
$(29,40 + 10,40) \times (30,72 + 30,15) \div 2$	=	mq	1118,34
$2,00 \times 3$	=	"	3,15
TOT AREA TERRENO	=	"	1118,34
1/6 AREA TERRENO	=	"	186,39
SUPERFICIE COPERTA DAL NUOVO DEPOSITO SOTTERRANEO	=	mq	35,75

PLANIMETRIA - SCALA 1:500



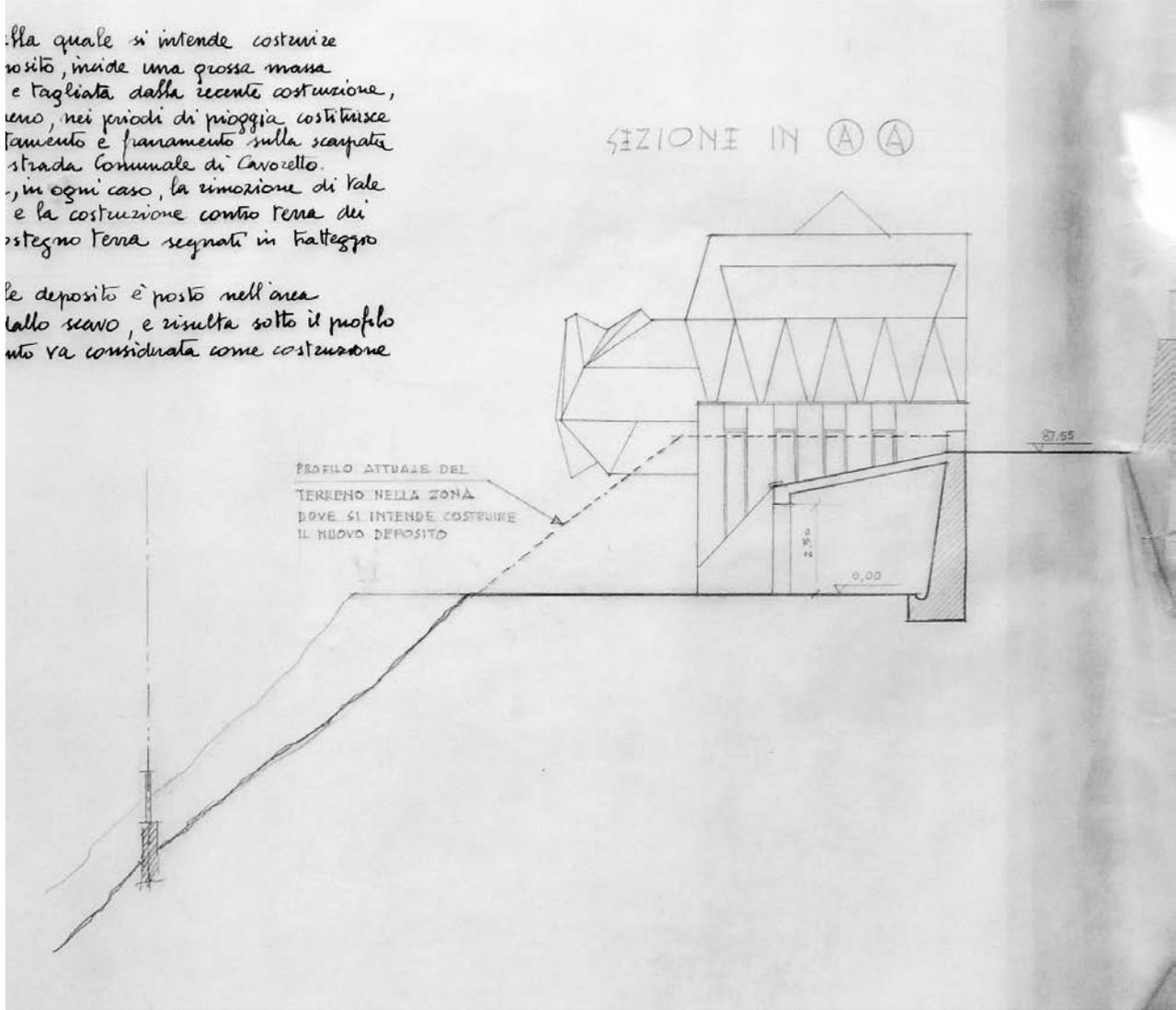


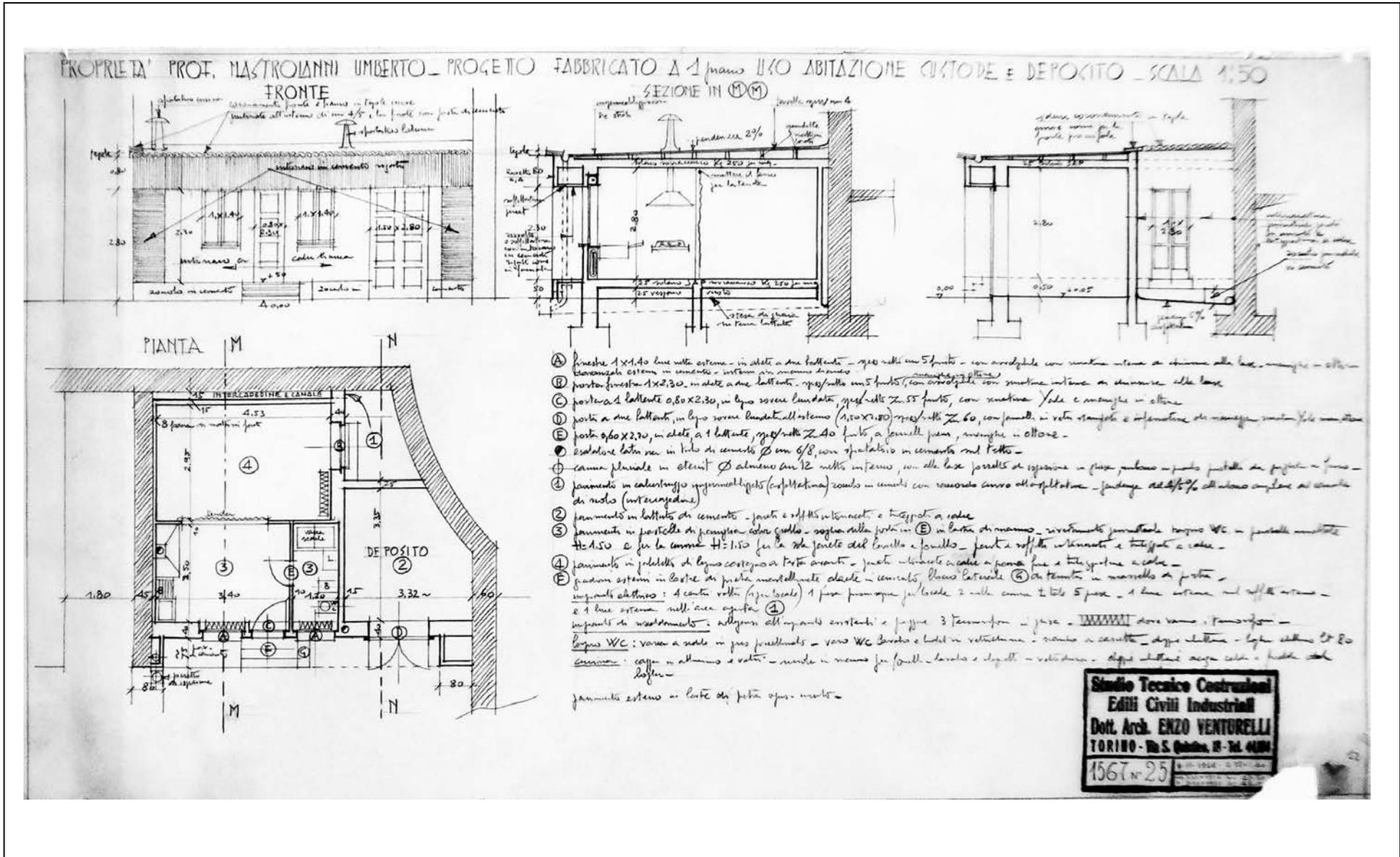




ella quale si intende costruire
deposito, incide una grossa massa
e tagliata dalla recente costruzione,
meno, nei periodi di pioggia costituisce
tamento e franamento sulla scarpata
strada Comunale di Cavoretto.
in ogni caso, la rimozione di valle
e la costruzione contro terra del
ostegno terra segnati in tratteggio

le deposito è posto nell'area
tallo scavo, e risulta sotto il profilo
nto va considerata come costruzione



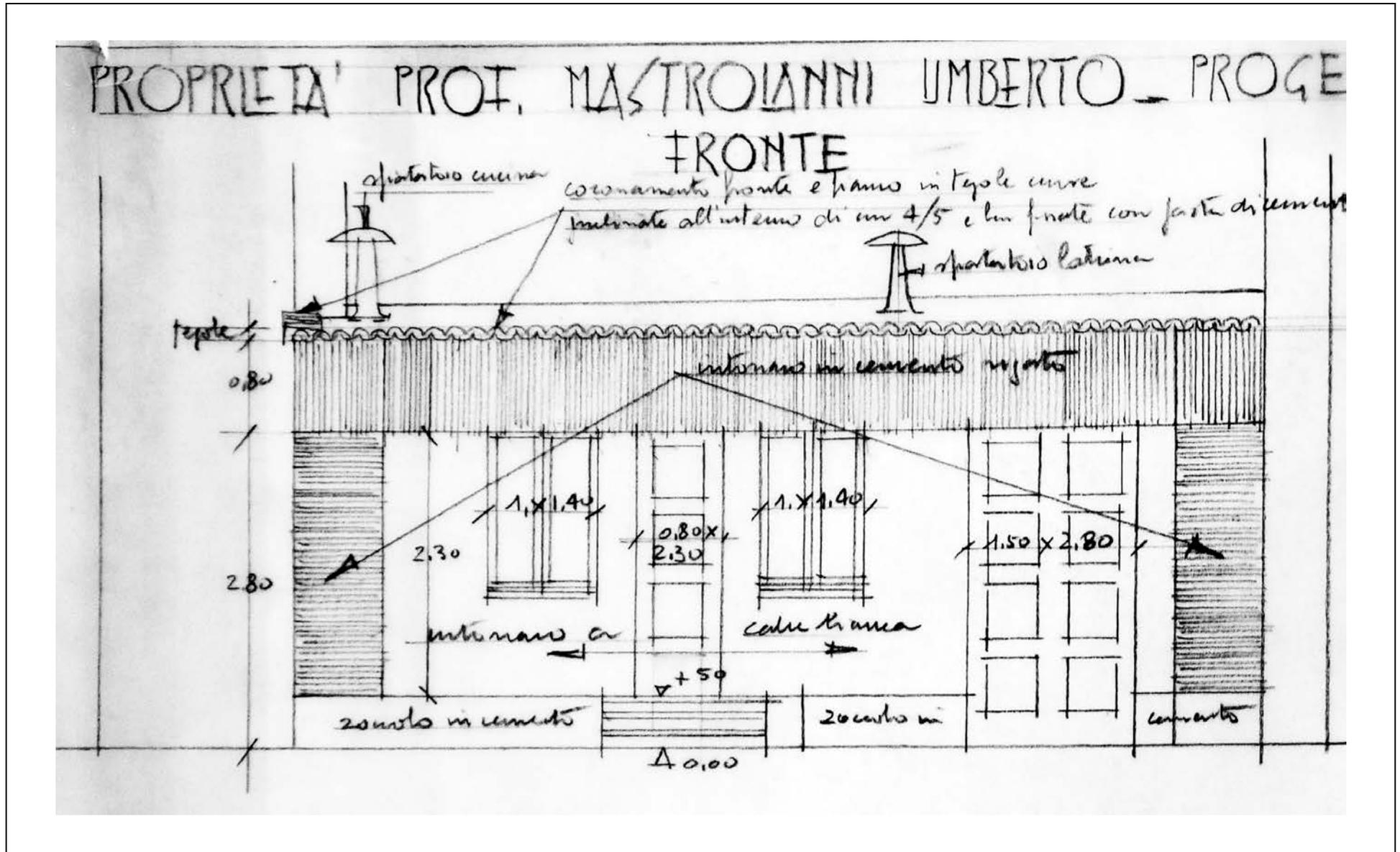


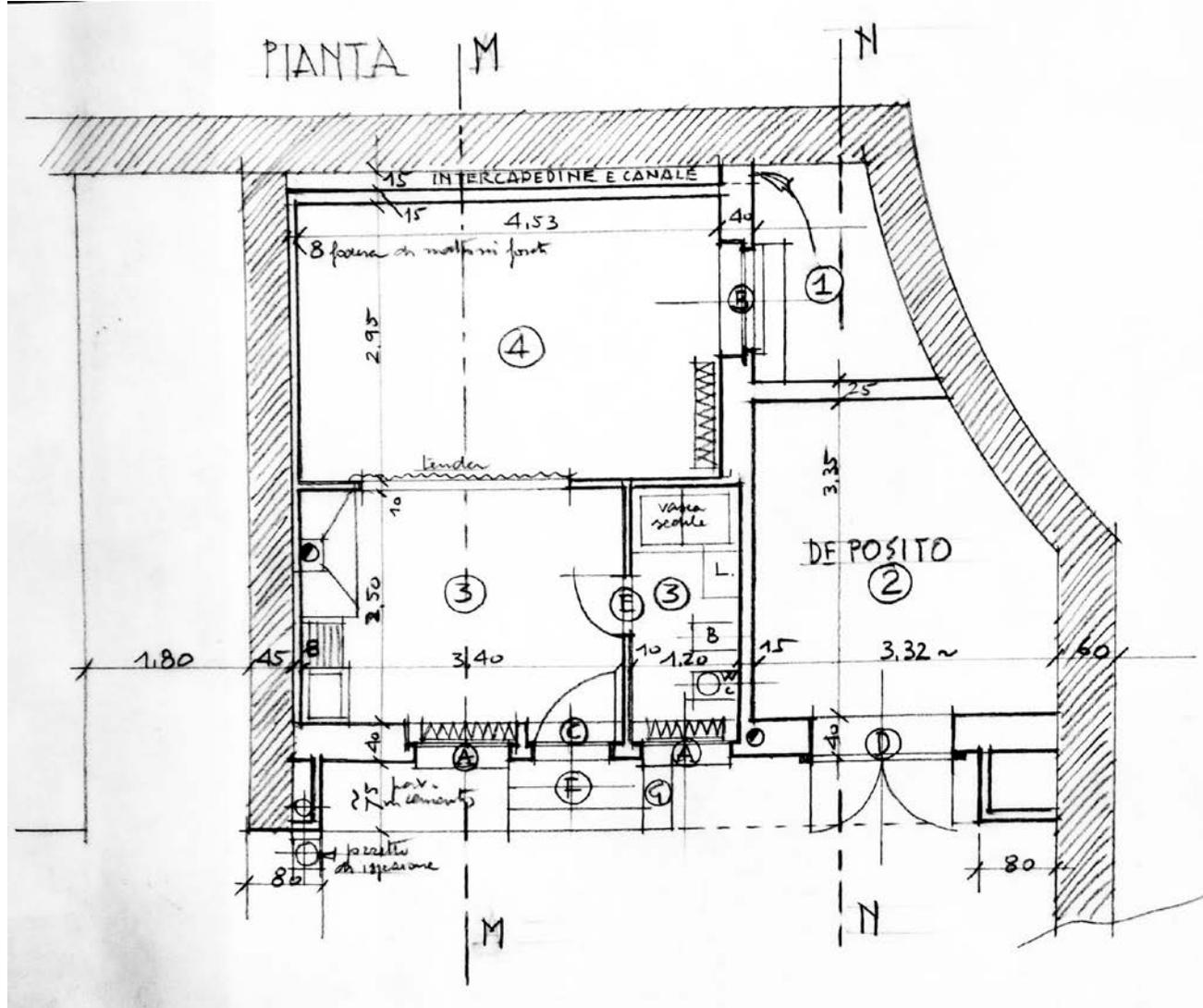
- A finestre 1x1,40 luce netta esterna - in alate a due battenti - peso netto cm 5 finto - con avvolgibile con smaltina interna di chiusura alla base - maniglie in ottone - branzoli esterni in cemento - interni in metallo bianco.
- B porta finestra 1x2,30 in alate a due battenti - peso netto cm 5 finto, ^{maniglie in ottone} con avvolgibile con smaltina interna di chiusura alla base
- C porta a 1 battente 0,80x2,30, in legno rovere lustrata, peso netto cm 55 finto, con smaltina Yale e maniglie in ottone
- D porta a due battenti, in legno rovere lustrata all'esterno (1,50x2,80) peso netto cm 60, con pannelli in vetro stampati e infornature di ricambio, smaltina Yale maniglie
- E porta 0,60x2,30, in alate a 1 battente, peso netto cm 40 finto, a pannelli prem, maniglie in ottone -
- Esattore laterale in tubo di cemento Ø cm 6/8, con spatolato in cemento sul tetto -
- ⊕ canna pluviale in eternit Ø almeno cm 12 netto interno, con alla base forcelle di ispezione in ghisa imbucate in modo protetto da pioggia - fuso -
- ① pavimenti in calcinaccio ipogermolizzato (asfaltatura) sovrato in cemento con raccordo curvo all'asfaltatura - pendenza del 4/5% all'uscio a favore del canale di ruolo (intercapedine)
- ② pavimenti in battuto di cemento - giunti e rifletti in cemento e trappole a calce
- ③ pavimenti in pastelle di pompice color grigio - soglia della porta in E in lastre di marmo - rivestimento perimetrale bagno WC in pastelle multicolori H=1,50 e per la camera H=1,50 per la sola parete del letto e fucile - giunti e rifletti in cemento e trappole a calce -
- ④ pavimenti in lastre di legno costato a testa avanti - giunti in cemento a calce a forma fine e trappole a calce -
- E gradini esterni in lastre di pietra mentalmente adatte in cemento, blocchi laterali G di tenuta in marmo di pietra -
- impanti elettrici: 4 centri volti (1 per locale) 1 presa promontoria per locale 2 nella camera totale 5 prese - 1 luce esterna sul rifletto esterno - e 1 luce esterna nell'area aperta ①
- impanti di riscaldamento: collegati all'impanti esistenti e fornire 3 termorifoni in ghisa - ~~XXXXXX~~ dove vanno i termorifoni -
- loggia WC: vasca a sedile in gres forata - vano WC lavabi e bidet in rettilineo - lavabo a carretta - doppie vetrate - loggia chiusa Et 80
- cucina: cappa in alluminio e vetro - mobile in metallo for forati - lavabi e lavaggio in vetro duro - doppie vetrate acqua calda e fredda dal boiler -
- pavimenti esterni in lastre di pietra opus. marmo -

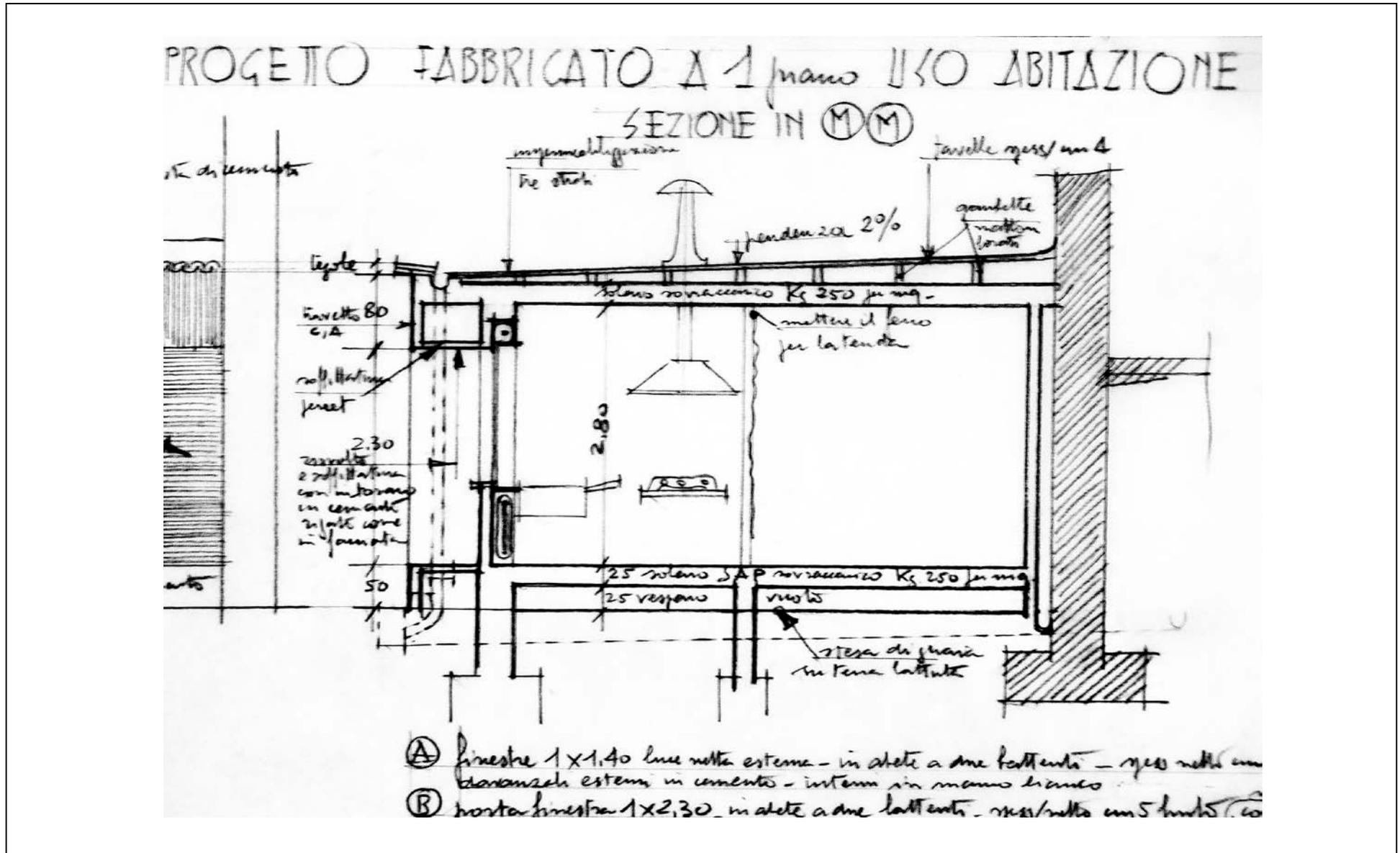
Studio Tecnico Costruzioni
Edili Civili Industriali
Dott. Arch. ENZO VENTURELLI
TORINO - Via S. Quirino, 15 - Tel. 41004

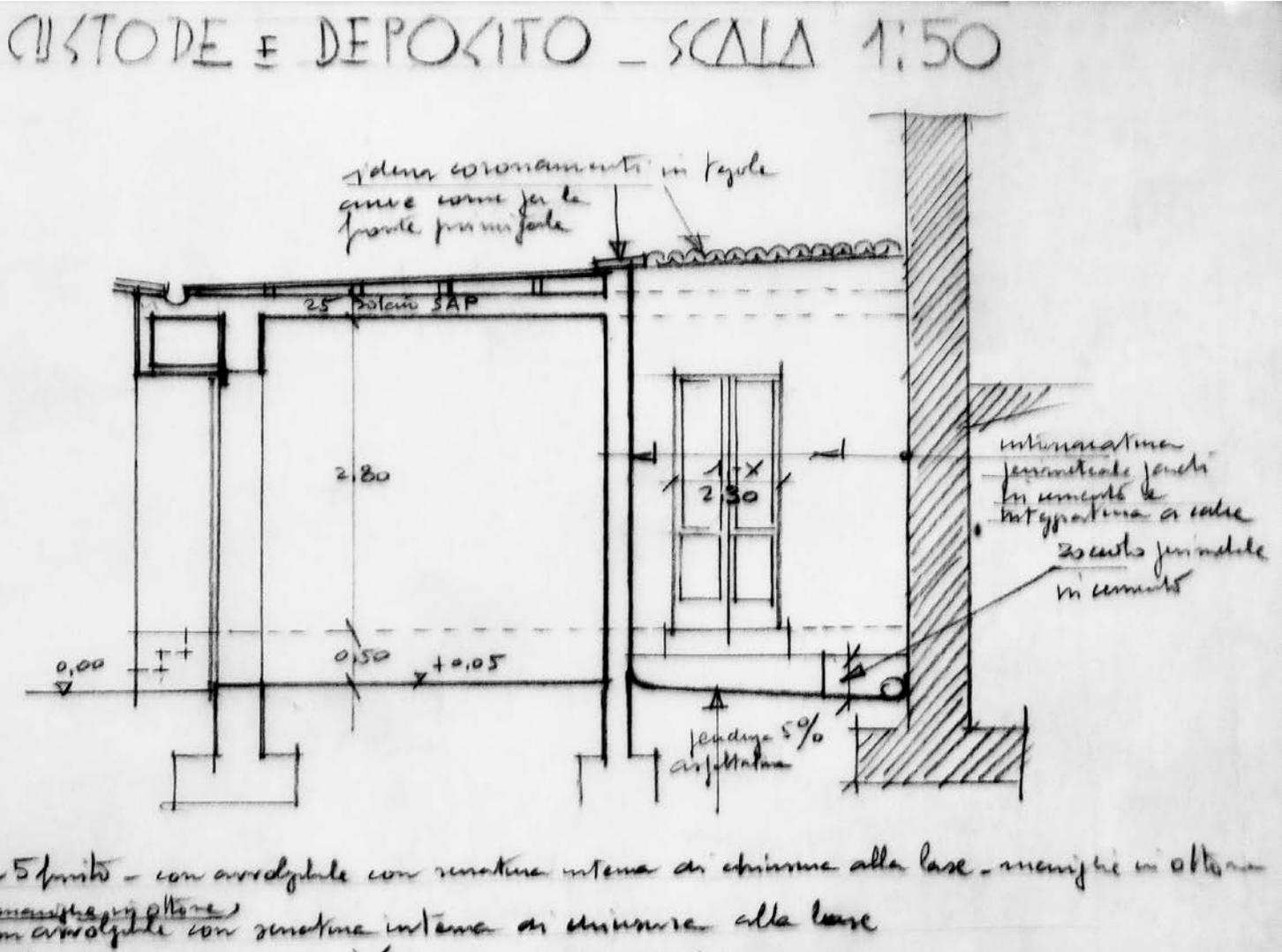
1567 N° 25

6-11-1956 - 0,75x0,40 -
 mq. 0,30 x 1,80 - L. 20,50
 n. 230 x 190 - m. 4,20









PROPRIETÀ SCULTORE **MASTRO IANNI** UMBERTO
 STRADA COMUNALE DI CAVORETTO - TORINO - CIV. N° 4
 DESTINARSI _____

PROGETTO PER COSTRUZIONE USO DEPOSITO MATERIA-
 LE STATUARIO E PER SISTEMAZIONE BASE
 ESTETICA ALLA COSTRUZIONE ESISTENTE
 SCALE 1:100 e 1:20 _____

SUPERFICI:

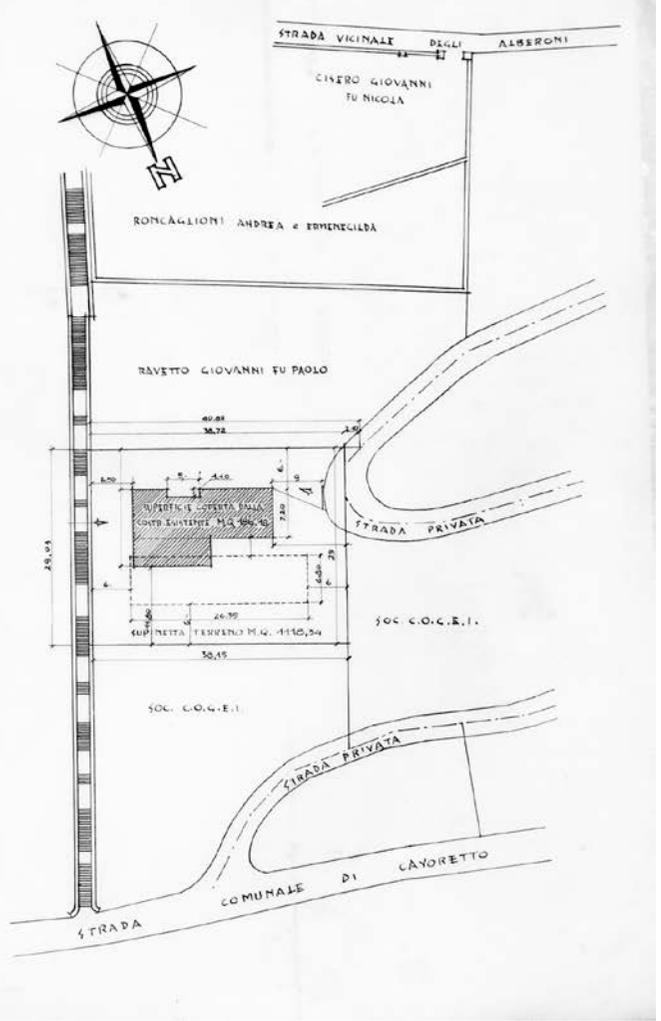
SUPERFICIE NETTA TERRENO	=	mq	1118,34
1/6 SUPERFICIE TERRENO	=	"	186,39
SUPERFICIE COPERTA DALLA COSTRUZIONE ESISTENTE	=	"	186,18
SUPERFICIE COPERTA DAL NUOVO DEPOSITO SOTTERRANEO	=	"	179,18

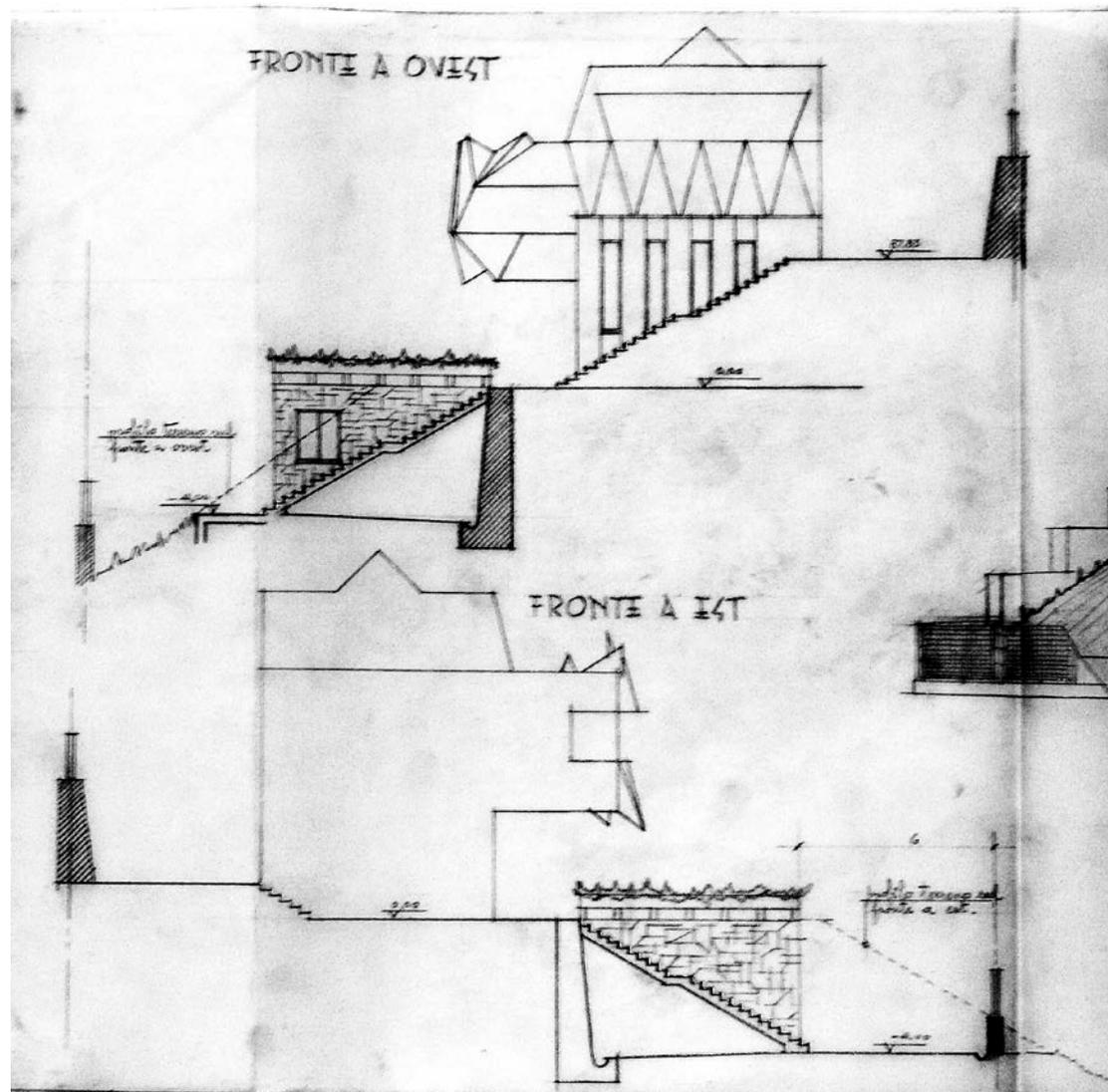
Studio Tecnico Costruzioni
Edili Civili Industriali
Dott. Arch. ENZO VENTURELLI
 TORINO - Via S. Quintino, 18 - Tel. 44.184
 1584 N° 2

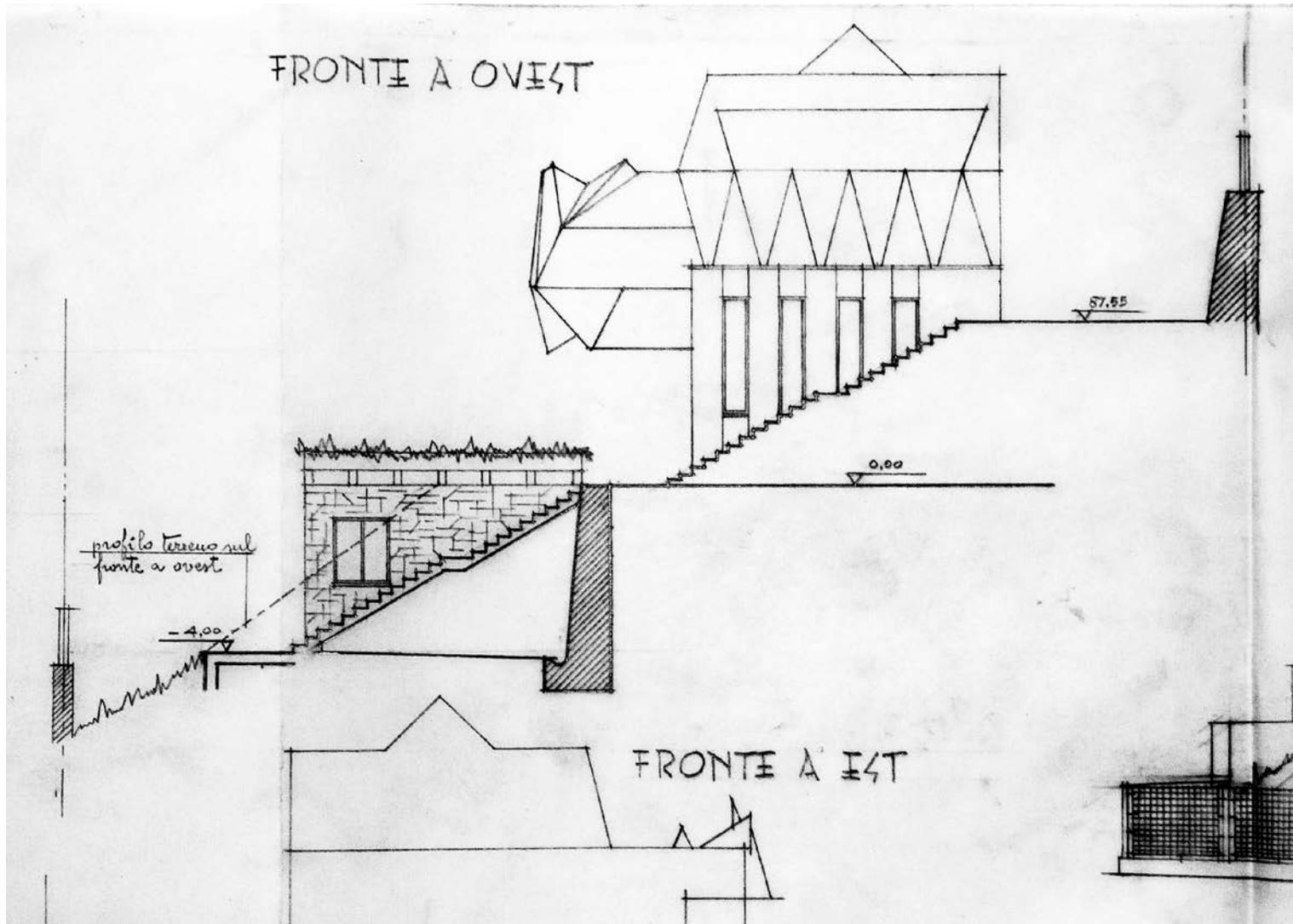
CALCOLO AREA COSTRUITA	
11,20 x 4,17	= mq. 44,60
20,40 x 6,10	= " 124,44
10,40 x 1,10	= " 11,44
9,17 x 1,10	= " 8,50
TOT. AREA COSTRUITA	" 186,18
CALCOLO AREA TERRENO	
$\frac{(23,02 + 29) \times (38,22 + 38,15)}{2}$	= mq. 1115,19
2,40 x 3	= " 3,18
TOT. AREA TERRENO	" 1118,34
1/6 AREA TERRENO	= " 186,39
SUPERFICIE COPERTA DAL NUOVO DEPOSITO SOTTERRANEO	= mq 179,18

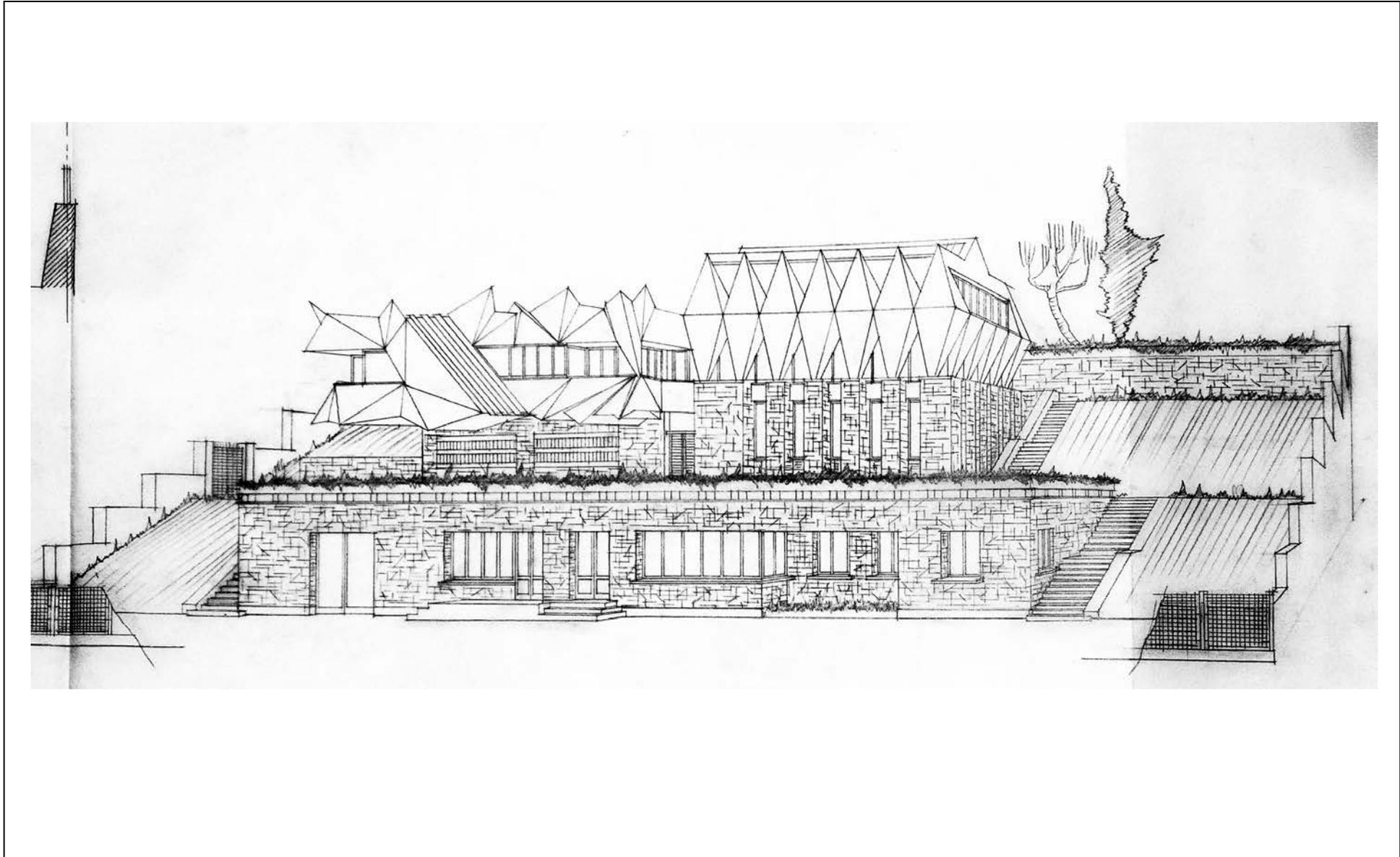
IL PROGETTISTA E DIRETTORE
 DEI LAVORI _____
 L'IMPRESA _____
 IL PROPRIETARIO _____

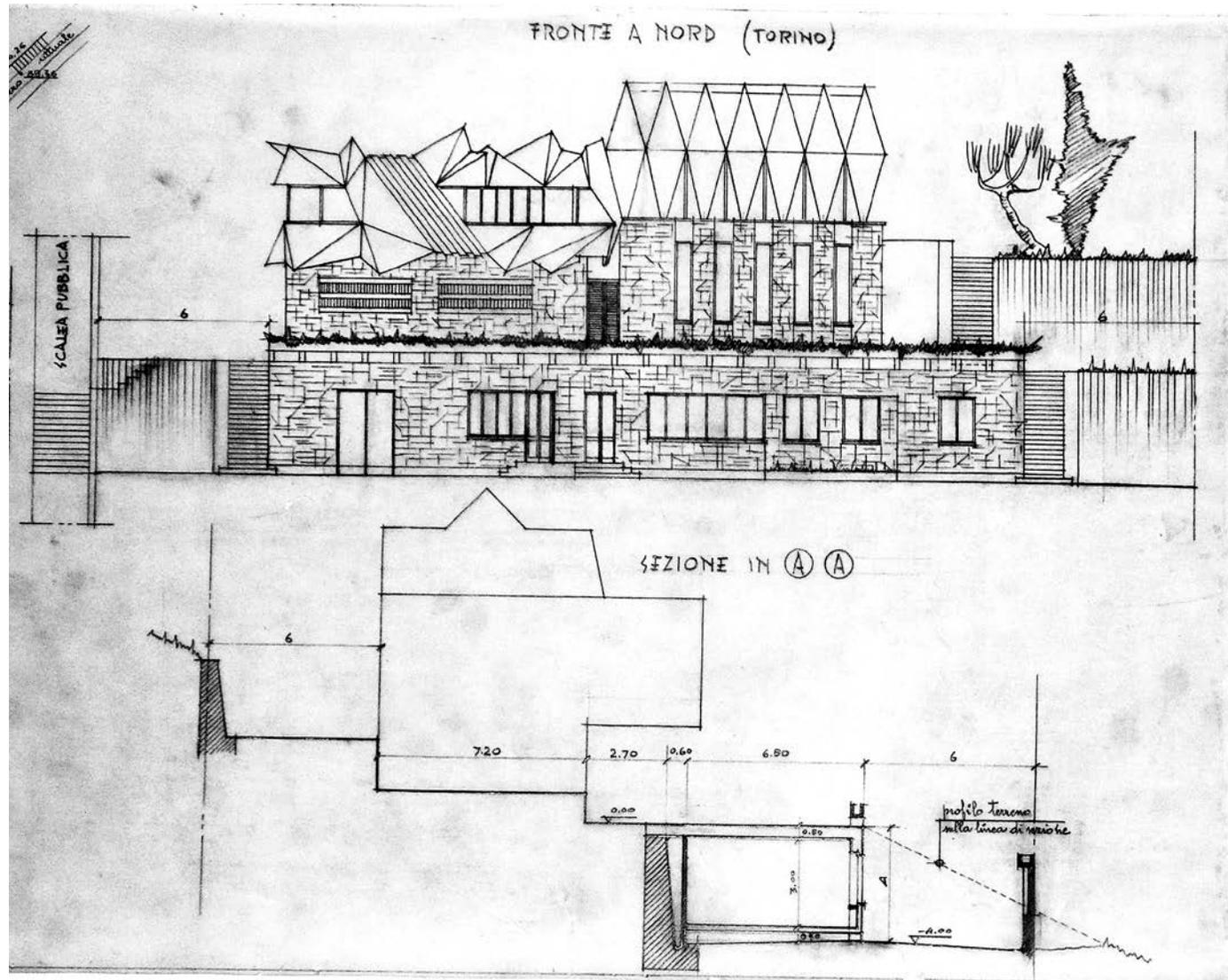
PLANIMETRIA - Scala 1:500

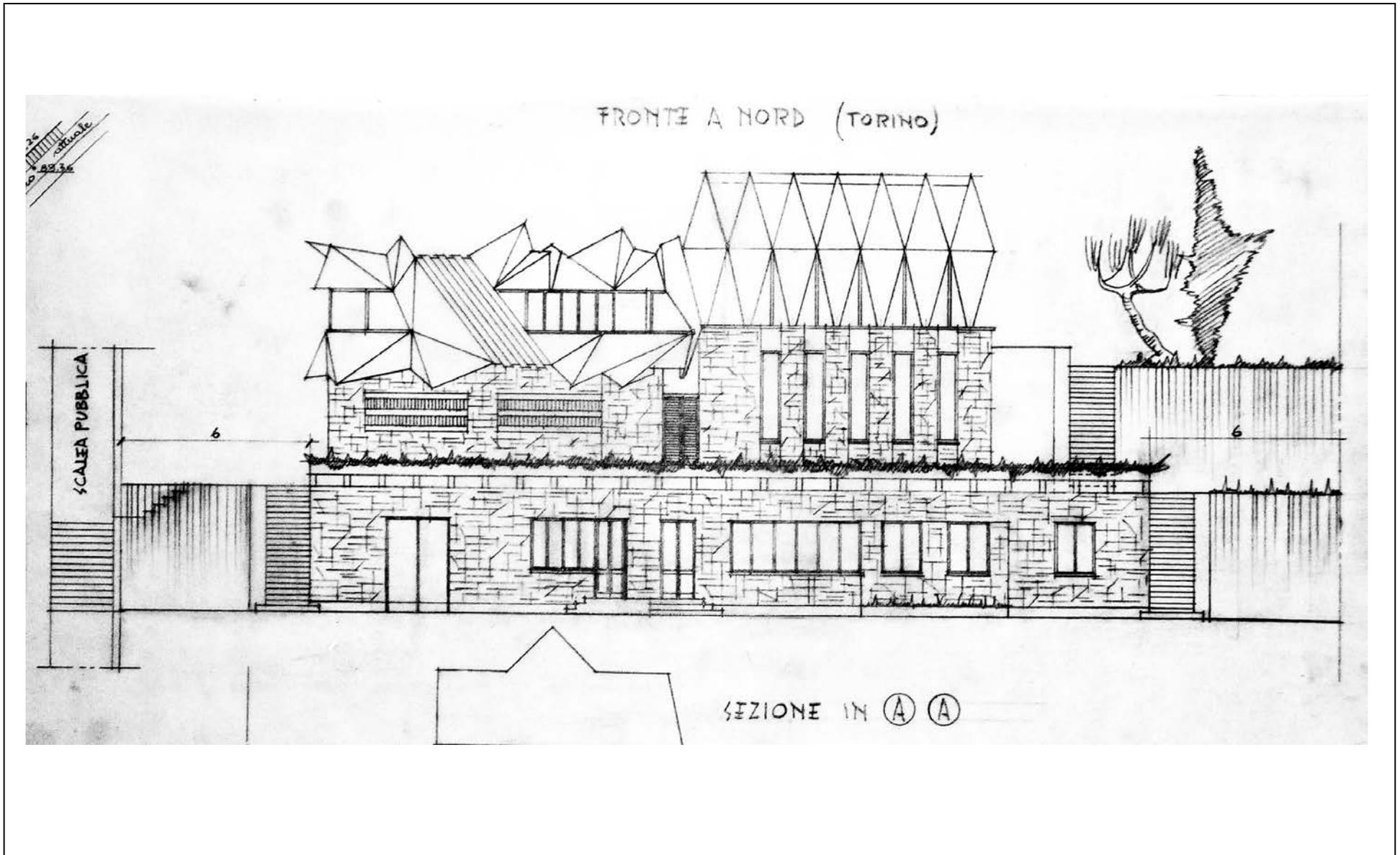












ARCHITETTURA COME SCULTURA

Se da un lato Claes Oldenburg è un'artista contemporaneo che ha dell'arte un'idea fortemente architettonica, parallelamente si rileva che la scena dell'architettura contemporanea è calcata da autori che hanno della materia una concezione legata più alla *visual art* che ai caratteri classici dei dettami vitruviani del costruire.

Come le "sculture" di Oldenburg, moderni ready made duchampiani in macro scala, si legittimano come opere d'artista grazie allo stratagemma di attribuire all'oggetto qualunque dignità formale e culturale attraverso il sovradimensionamento che ne fa una vera e propria installazione architettonica, le architetture delle archistars sono molte volte esempi di gigantismo oggettuale di elementi della generica produzione artistica contemporanea.

Cristina Bechtler ha recentemente pubblicato un'intervista-dialogo tra l'architetto Jacques Herzog ed il fotografo-artista Jeff Wall, nel quale vengono indagati i rapporti tra arte e architettura inquadrati nella cultura contemporanea, così fortemente caratterizzata da quella che viene comunemente definita società delle immagini. Nella prefazione al testo possiamo leggere: *...Arte e architettura traggono vantaggio reciproco da questo dialogo. L'architettura più innovativa propone soluzioni che incorporano strategie artistiche; mentre il contenuto di molta arte si può spesso mettere in relazione a dati architettonici...¹.*

Mentre da una parte Oldenburg afferma che un edificio si distingue da una

¹Cristina Bechtler, a cura di, *Immagini d'architettura Architettura d'immagini* -Conversazione tra Jacques Herzog e Jeff Wall, Postmedia, Milano, 2005, pag.5.

statua solo perché all'interno ci sono i gabinetti, realizzando (con la moglie Coosje van Bruggen) monumentali *large-scale projects*, iper-sculture dal fortissimo impatto ambientale comparabili ad un intervento architettonico, dall'altra Jacques Herzog dichiara *...Jeff può produrre immagini (...) più di quanto facciano gli architetti. Ma la questione tocca un argomento molto importante, e cioè, noi abbiamo sempre basato il nostro lavoro sulle "immagini"...*².

Herzog sottolinea la tendenza contemporanea alla produzione di immagini d'architettura che a loro volta accreditano la deriva culturale dell'architettura di immagini, delle magie visive, dei segni e delle visioni, come lo stadio di Pechino a forma di nido d'uccello, progettato per le olimpiadi 2008 proprio da Jacques Herzog e dal socio Pierre de Meuron.

Perduto il rapporto tra architettura e contesto territoriale o urbano, la nuova architettura guarda maggiormente alla componente mediatica piuttosto che all'antica capacità con la quale un tempo, soprattutto quando destinata all'uso pubblico, fungeva da tessuto connettivo nella riqualificazione e nel disegno urbano.

Oggi l'architettura è divenuta autoreferenziale ed oggettuale e contende all'arte modi espressivi e risultati estetici: la molletta di Oldenburg, alta quanto un palazzo di cinque piani, collocata al centro della *Centre Square Plaza* di Philadelphia, o l'edificio cetriolo eretto nel cuore del quartiere finanziario di Londra da Norman Foster, comunicano lo stesso effetto di straniante incongruenza, una specie di cortocircuito visivo che, nell'intenzione sia



Claes Oldenburg, "Clothespin" Philadelphia, USA 1976
<http://www.artonweb.it/architettura/articolo41.html>

² Cristina Bechtler, a cura di, op.cit., pag.11.

dell'artista che dell'architetto, obbliga ad un riesame del mondo circostante e degli oggetti che lo popolano, proposti da un punto di vista assolutamente inedito in un linguaggio monumentale ed a tratti autocelebrativo.

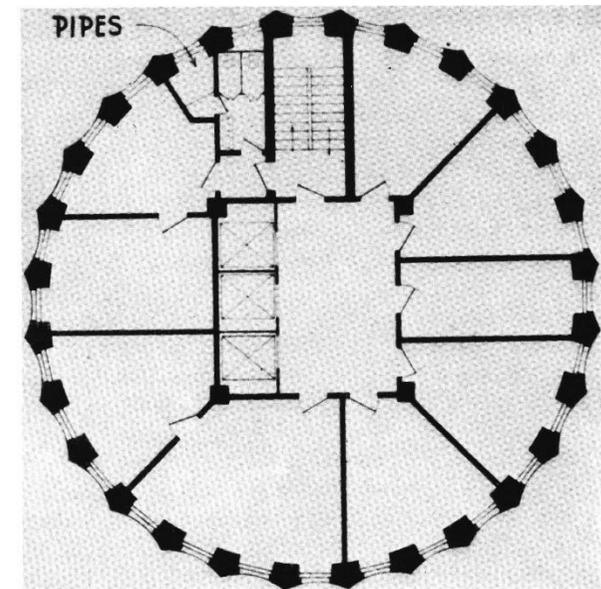
Ma è l'arte che trae suggestioni ed ispirazione dall'architettura appropriandosi dei suoi stessi modi espressivi, o viceversa è l'architettura che viene risucchiata dall'arte nel territorio della casualità e della libertà linguistica?

A tal proposito è quanto mai attuale riportare la conclusione della relazione di accompagnamento al suo progetto che Adolf Loos, con incredibile anticipo sui tempi, presentò per il concorso internazionale indetto dal Chicago Tribune nel 1922 : *"L'immensa colonna dorica dovrà essere costruita, se non a Chicago, in un'altra città. Se non per il Chicago Tribune, per qualcun altro. Se non da me, da un altro architetto."*

Quando, infatti, il 10 giugno 1922 la direzione del quotidiano statunitense *"Chicago Tribune"* bandì un concorso internazionale di grande risonanza per la realizzazione della nuova sede, Loos inviò una proposta progettuale tra le più enigmatiche dell'intera sua opera: una gigantesca colonna dorica di granito nero.

Il bando auspicava l'obiettivo di realizzare il grattacielo più bello del mondo.

Ed è sulla definizione tipologico-formale di un oggetto urbano capace di imporsi sulla percezione distratta della metropoli che si concentra l'attenzione progettuale dei centoquarantacinque architetti che parteciparono al concorso, tra i quali sono da segnalare i tedeschi Walter Gropius, Adolf Meyer, Ludwig Hilberseimer, Bruno e Max Taut, Hans e Wassili Luckhardt, gli olandesi A. van



Adolf Loos, colonna del *Chicago Tribune*, Chicago, 1922
 pianta tipo del piano uffici
 (Fonte: B. Gravagnuolo, "Adolf Loos", Idea Books Edizioni, Milano, 1981, pag.174)

Baalen e D.A. van Zanten ed il finlandese Eliel Saarinen (2° premio)³.

L'assegnazione del primo premio andò al progetto neogotico degli americani J.M. Howells e R.H. Hood. Tale scelta non fu estranea da motivazioni scioviniste e Luis H. Sullivan nel saggio *The "Chicago Tribune" Competition* pubblicato nelle pagine di *"The Architectural Record"* (febb. 1923) sottolineò gli aspetti negativi del progetto vincitore.

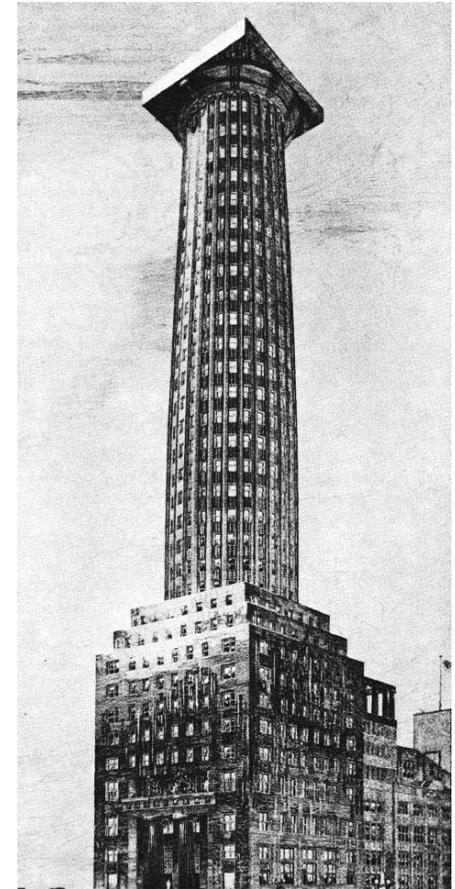
Al di là della discutibilità dei criteri di graduatoria adottati dalla giuria (è clamoroso il fatto che il progetto di Loos non rientrò neanche nelle prime cinquanta opere segnalate), resta l'estremo interesse di questo concorso per valutare l'evoluzione dell'atteggiamento di Loos nei confronti dell'architettura.

Il 1922 è per Loos un anno critico e di ripensamento che coincide con le sue dimissioni da architetto capo del Comune socialista di Vienna e col suo successivo trasferimento in Francia, dove riallaccia i legami con l'avanguardia.

Nel suo lavoro precedente Loos aveva radicalmente distinto la casa dal monumento, vale a dire la logica del costruire alloggi per rispondere al largo bisogno dall'architettura come rappresentazione che risponde ad un più intimo desiderio di forma.

Accadde però che di fronte all'esplicita richiesta di un monumento ("il grattacielo più bello del mondo") la sua coerente risposta fu un "oggetto d'arte".

Ma un'architettura che vuole essere arte deve parlare dei valori fuori dal divenire storico. Nel saggio "Architektur" Loos scrisse: " ... *Soltanto una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro e il monumento. Il resto, tutto ciò che è al servizio di uno scopo, deve essere escluso dal regno dell'arte ... Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre,*



Adolf Loos, colonna del *Chicago Tribune*, Chicago, 1922
vista prospettica
(Fonte: B. Gravagnuolo, "Adolf Loos", Idea Books Edizioni, Milano, 1981, pag.173)

³Un'analisi critica delle implicazioni storiche e culturali del concorso per il Chicago Tribune si deve a Manfredo Tafuri, *La montagna disincantata*, in: AA.VV., *La città americana, dalla guerra civile al New Deal*, Laterza, Bari, 1973 (pp. 418-453).

disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura".⁴

L'invenzione teorica di Loos sta nel proporre (provocatoriamente) l'attualità delle forme architettoniche storicamente prodotte. Non si può comprendere tutta la portata polemica della colonna loosiana senza tener conto dell'antistoricismo metodologico sviluppato dalla cultura architettonica europea di quegli anni. Di fronte alla rimozione della storia nel pieno della guerra sul linguaggio del Movimento Moderno, Loos mostra i limiti del gioco linguistico. Parlare è per Loos è dire cose nuove con parole già dette.

Loos infatti sembra trascrivere per l'architettura il principio dell'eterno ritorno. La riconversione di forme sorpassate è, oltre che legittima, prima o poi inevitabile. Su questo punto il suo pensiero è inequivocabile.

Scrive nella relazione: *"L'idea basilare di questo progetto è naturalmente il programma tracciato dal Chicago Tribune, cioè costruire qualcosa che, se si vede in riproduzione o dal vero, colpisca in modo indelebile chi lo guarda, e che si ricollegli nella mente di tutti gli intellettuali alla città di Chicago, nello stesso modo in cui San Pietro è legato a Roma e la torre pendente a Pisa, un monumento che gli intellettuali collegheranno immediatamente con il quotidiano, il Chicago Tribune ...E come ottenere questo risultato? Aumentando a tal punto l'altezza da superare il Woolworth-Building o copiando la nuova idea esposta nell'edificio del New York Herald o nel Palazzo Morgan, che sono più bassi degli edifici circostanti? La prima idea, comunque è irrealizzabile a causa della limitazione dell'altezza a 120 metri; e la seconda, non essendo più originale, sarebbe contraria alle intenzioni del Chicago Tribune. Resta ancora un'altra idea,*

⁴A. Loos, "Architettura", in "Parole nel vuoto", ed. italiana Adelphi edizioni, Milano, 1972, p. 255.

Op.cit. in B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Idea Books Edizioni, Milano, 1981, pag.173.

*quella di adottare le nuove forme architettoniche senza una base tradizionale alle spalle, come quelle proposte adesso degli artisti-architetti in Germania, Austria e Francia, che derivano dal cubismo berlinese o dal revival belga del 1848. Queste forme non tradizionali però sono rapidamente soppiantate da altre, oppure i proprietari si lamentano che esse sono fuori moda, poiché la moda delle forme cambia spessissimo, come la moda nel vestire. Stando così le cose, possiamo forse costruire un altro dei grattacieli così caratteristici del modo americano di vedere la vita, ma tanto numerosi oggi che riconoscere quelli di San Francisco da quelli di Detroit metterebbe in difficoltà anche un esperto? Dopo aver esaminato tutto questo, ho scelto la colonna come soluzione migliore del problema. La colonna isolata è una tradizione. L'enorme e massiccia colonna in Place Vendôme ebbe a modello la colonna traiana."*⁵

Ritagliare un elemento dal sistema sintattico nel quale è tradizionalmente posto comporta la ripetizione di un segno già noto, ma il dato di novità sta proprio in questa operazione di frantumazione, di destrutturazione semantica e di isolamento.

Se proviamo ad analizzare il senso di questo distacco di un frammento, si evidenzia la tattica duchampiana dello spiazamento dei *ready-made objects*.

La colonna viene decontestualizzata dalla sua funzione e dalla sua scala dimensionale e calata nella realtà *autre* della metropoli. Ma come un orinatoio, defunzionalizzato ed inserito nel museo, nel tempio sacro dei valori diventa "fontana", acquista cioè lo statuto positivo dell'Arte, così la colonna nel momento stesso in cui dissacra l'immagine senza qualità della metropoli trasforma in positivo la carica di radicale critica negativa.

⁵Trad. da: Der internationale Wettbewerb für den neuen Zeitungspalast der «Chicago Tribune», in «Zeitschrift des Österr. Ingenieur- und Architekten-Vereines, Wien, 1923. Op.cit. in B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Idea Books Edizioni, Milano, 1981, pag.175.

La colonna del *Chicago Tribune* è dunque un'esperimento Dada, al di là dei dati biografici e al di là delle stesse dichiarazioni di Loos.

Del resto è proprio negli anni dal '20 al '22 che Parigi diviene il laboratorio privilegiato di una avanzata ricerca sul linguaggio condotta dal "*Dada , Société Anonyme pour l'exploitation du vocabulaire*". E' in quest'ambito che Tristan Tzara dichiarò che per fare una poesia dadaista è sufficiente prendere un paio di forbici, ritagliare da un articolo di giornale ogni parola e, dopo averle agitate in un sacchetto, estrarle e disporle nell 'ordine desiderato.⁶

Non è quindi necessario per l'intellettuale *Dada* inventare nuovi termini e, raccogliendo parole ed estrapolandole dalla sintassi abituale, si dà ad esse una nuova "verginità di senso".

Ma il discorso non vale forse anche per un elemento del linguaggio architettonico? Resta allora solo da chiedersi perché la parola estratta sia stata proprio una colonna.

Il contenuto concettuale che è alluso nella colonna come oggetto-simbolico è lo schiacciamento su un piano contemporaneo dell'intera storia dell'architettura e in quanto tentativo consapevole di rovesciare la storia dal passato al futuro, la colonna è un'opera rigorosamente moderna.

Loos sa bene che la sua proposta è anticipata, precorritrice, e quindi la sua realizzazione improbabile a tempi brevi, ed a questa consapevolezza si deve il



Norman Foster "Swiss Re Tower - The Gherkin" , London, 1997/2004
www.artonweb.it/architettura/articolo41.html

⁶ "...Per fare una poesia dadaista: Prendete un giornale/Prendete un paio di forbici/Scegliete nel giornale un articolo che abbia la lunghezza che voi desiderate dare alla vostra poesia/Ritagliate l'articolo/Tagliate ancora con cura ogni parola che forma tale articolo/e mettete tutte le parole in un sacchetto/ Agitate dolcemente/Tirate fuori le parole una dopo l'altra, disponendole nell'ordine con cui le estrarrete/Copiatele coscienziosamente/La poesia vi rassomiglierà/Ed eccovi diventato uno scrittore infinitamente originale e fornito di una sensibilità incantevole, benché, s' intende, incompresa dalla gente volgare!"...

Il *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro* , da cui è tratto il brano *Per fare una poesia dadaista*, fu letto da Tristan Tzara a Parigi il 22 dicembre 1920 alla Galerie Povotzky e pubblicato poi sul n. 4 de *La vie des lettres*.

Op. cit. in "B. Gravagnuolo, "Adolf Loos, Idea Books Edizioni, Milano, 1981, pag.175.

tono ambigualmente profetico delle parole di chiusura della sua relazione.

Parole con probabilità ispiratrici per Norman Foster, autore del celebre ma forse meno intellettuale grattacielo londinese della Swiss Re, comunemente noto come "cetriolo". Un filo rosso, però, accomuna i due progettisti e risiede in un'altera noncuranza per il contesto e nella concezione di un'architettura marcatamente oggettuale, di forte impatto iconico, che persegue una sua purezza formale incontaminabile dall'ambiente, da cui è asetticamente lontana. Ma mentre per Loos l'architettura non poteva essere, a differenza dell'opera d'arte, una faccenda privata dell'artista, per Norman Foster non pare sia valsa la volontà di sottrarsi ad un'autoreferenziale artisticizzazione della sua architettura. Del resto, mai come oggi, l'architettura ha attraversato una stagione di grandi e monolitici monumenti pubblici, spettacolari e monumentali, che contrappongono l'idea di *shape* a quella di forma.

Due artisti, Claes Oldenburg e la moglie Coosje van Bruggen, essi stessi progettisti di edifici in termini di sculture di forte valore plastico ad alta componente iconografica, sono i mentori che ci possono accompagnare alla scoperta del senso di questa architettura, frutto di una creatività pura che pare interessare trasversalmente contesti e progettisti assai lontani nel tempo.

E' evidente infatti come i loro *large-scale projects* ricerchino e realizzino un continuo dialogo tra arte e architettura, nel nome di una intercomunicabilità che ricomponga due universi separati e spesso contrapposti. "La mia intenzione e' di fare un oggetto quotidiano che sfugga ogni definizione" dichiara Oldenburg. "Perche' gli edifici devono essere sempre delle scatole? Suggestisco l'uso di oggetti come se fossero un disegno "trovato" per costruire cose colossali. Lo scultore verso l' architetto".

Quando Norman Foster ha progettato con Gehry, a Santa Monica, un



Frank O. Gehry – Modello del "Binoculars Building" in collaborazione con Claes Oldenburg e Coosje Van Druggen

(Fonte: Germano Celant, a cura di,
Arti e Architettura 1968/2004

Scultura, pittura, fotografia, design, cinema, architettura: Un secolo di progetti creativi. pag 457)

sorprendente edificio a forma di binocolo certamente si è ricordato di Oldenburg e dei suoi spazzanti fuori scala che Loos, con sorprendente intuizione, aveva anticipato di quasi un secolo calando la gigantesca colonna dorica nell'orizzonte urbano della moderna Chicago. L'intuizione del genio inventò così l'architettura oggettuale, dove la gigantografia dell'oggetto diventa archetipo di un'idea "platonica" di oggetto ed al tempo stesso nuovo oggetto, con nuove funzioni ed attribuzioni.



Frank O. Gehry, "Walt Disney Concert Hall"
Los Angeles USA

archivio Emilio Rambelli



Frank O. Gehry "Binoculars Building" Los Angeles USA

archivio Emilio Rambelli

LA SCULTURA MINIMALISTA

La critica concorda nell'affermare che la scultura minimalista americana degli anni sessanta-settanta sia a pieno titolo parte del filone della tradizione modernista della scultura come costruzione, collegandosi in questo tanto alle esperienze costruttiviste e suprematiste russe di El Lissitsky, Tatlin, Malevich, Rodchenko, quanto a quelle neoplastiche di Mondrian, van Doesburg e Vantongerloo. Questa considerazione si basa su due aspetti: innanzitutto, per il carattere rigorosamente antiespressivo e formalista, di strutturalità geometrica (con forti valenze architettoniche) del linguaggio e, in secondo luogo, per il ricorso a materiali per lo più di tipo industriale.

Se da un lato Donald Judd, pur dichiarando la propria ammirazione per gli artisti che hanno strutturato il grande cambiamento della percezione dello spazio arte-architettura del primo novecento, subisce piuttosto le influenze di Josef Albers, Barnett Newman e Ad Reinhardt, dall'altro nell'opera di Robert Morris è invece basilare il lavoro di El Lissitsky e di Tatlin dove è totale il coinvolgimento con l'ambiente¹. Molto esplicita è anche l'influenza del costruttivismo su Dan Flavin e Carl Andre: il primo dedica la sua più nota serie di opere a Tatlin ed il secondo è colpito dalle foto delle costruzioni modulari in legno di Rodchenko, a cui ha guardato sicuramente per le sue costruzioni elementari con travi in cedro².

Per il Minimalismo sono elementi senza dubbio cruciali l'impatto visivo unitario del *Quadrato nero su fondo bianco* di Malevich (depurato però dalla sua tensione mistica), il coinvolgimento dell'ambiente nei *Proun* di El Lissitsky, la fisicità concreta degli assemblaggi elementari in legno di Rodchenko nonché il fascino geometrico e architettonico delle griglie e dei colori primari di Mondrian



Donald Judd, *Untitled*
immagine tratta da:
<http://www.thegorgeousdaily.com/donald-judd/>

¹ D. Judd, *On Russian Art and its Relation to my Work*, in *Complete Writings. 1975-1986*, Ed. Van Abbemuseum, Eindhoven 1986, pp. 14-18.

² I. Sandler, *American Art of the 1960s*, Harper and Row Publishers, New York 1988, p. 245.

e van Doesburg ma, tuttavia, è necessario precisare che la svolta radicale di questa nuova sensibilità si pone in rottura con i fondamenti del Costruttivismo e del Neoplasticismo che erano caratterizzati dall' "estetica del progresso" e dalla volontà di trasformazione innovativa della visione della realtà e dello spazio sociale. La potenzialità creativa dell'estetica razionalista e funzionalista, basata sulla purezza geometrica degli elementi del linguaggio pittorico, scultoreo e architettonico, è quella sintetizzata da van Doesburg in questa definizione: "L'elementarismo [...] un movimento che si propone la rifondazione del mondo"³.

Il Minimalismo ha una posizione che ribalta radicalmente quella costruttivista e neoplasticista: ogni volontà ideale di trasformazione totalizzante viene annullata e l'esigenza di muovere l'azione dagli elementi geometrici di base non è dettata dall'intenzione progettuale di creare nuove forme, volumi e spazi costruiti ma, al contrario, dalla necessità di ritrovare l'energia originaria della tensione estetica nella concretezza delle strutture primarie, nella loro fisica dimensione di oggetti in relazione con il contesto ambientale. In altri termini, nella scultura minimalista le forme e i volumi si trasformano in oggetti "unitari" attraverso un processo di riduzione ai minimi termini della complessità delle relazioni compositive e cioè attraverso una raffinata operazione concettuale di negazione dei precedenti criteri di qualità plastica in favore di una provocatoria enfaticizzazione della forma elementare e della modularità seriale.

I lavori minimalisti sono costituiti da grandi solidi geometrici, immediatamente riconoscibili; da unità elementari con forme cubiche, rettangolari, piramidali e simili; da elementi modulari "banali" organizzati in strutture aperte e sequenze seriali. I materiali sono industriali, legati all'edilizia, come pannelli di legno, lastre



Donald Judd, *untitled*, 1966
immagine tratta da: <http://goo.gl/w98B2>

³ Cit. da D. Kuspit, in *La versione minimalista dell'arte non-oggettiva*, in "Rassegna", anno X, n. 36/40, dicembre 1988, numero monografico intitolato *Minimal*, a cura di A. Avon e G. Celant.

di metallo, formica, plexiglas, vetro ma anche mattoni, travi, tubi fluorescenti; i colori coincidono con quelli dei materiali, oppure si annullano nel bianco o nel grigio.

La *Minimal Art* si contrappone polemicamente agli eccessi dell'espressionismo astratto, al disordine vitalistico degli *assemblages* neodadaisti, alla Pop Art (con cui però condivide la nuova sensibilità fredda e impersonale e la serialità), ma prende anche chiaramente le distanze dalle ricerche optical, in nome di un rifiuto totale di ogni effetto illusionistico, e dalla scultura come costruzione con valenze neocostruttive o neo cubiste.

Nella mostra "Primary Structures.Younger American and British Sculptors" (Jewish Museum di New York, 1966), cui partecipano Tony Smith, Andre, Flavin, LeWitt, Judd, Morris e Smithson, emerge chiaramente la specificità delle sculture minimaliste rispetto a quelle con valenze neocostruttive di artisti come Mark di Suvero, David Smith e Antony Caro, sostenuti da critici quali Clement Greenberg e Michael Fried. Ben nota è la critica che quest'ultimo rivolge agli scultori minimalisti, che lui definisce "literalists": "The literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theatre, and theatre is now the negation of art. Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. Morris makes this explicit. Whereas in previous art 'what is to be had from the work is located strictly within it', the experience of literalist art is of an object in a situation..."⁴.

Tuttavia ciò che per Fried è un tradimento dell'identità dell'opera di scultura rappresenta invece l'aspetto maggiormente innovativo delle installazioni minimaliste. L'installazione degli elementi al suolo o sui muri ha una specifica



Donald Judd, *Eight Modular Unit*, 1966-1968

immagine tratta da:

<http://www.thegorgeousdaily.com/donald-judd/>

⁴ M. Fried, *Art and Objecthood*, in "Artforum", giugno 1967.

connessione con lo spazio espositivo: in questo modo il contenitore architettonico con le sue caratteristiche strutturali (pareti, pavimento, soffitto) diventa parte integrante dell'opera. Alla riduzione minimale delle relazioni endogene alla creazione dell'opera d'arte (azzeramento delle articolazioni compositive, assenza di centralità e di gerarchia degli elementi formali) si contrappone l'enfaticizzazione massimizzata della percezione dei rapporti fra spazio esterno e oggetti plastici, con la loro ingombrante presenza fisica e con le loro caratteristiche materiali e volumetriche primarie.

Questo fatto tende a suscitare nello spettatore delle reazioni più immediate e fisicamente coinvolgenti.

Per gli scultori minimalisti è importantissima l'attenzione alla contestualizzazione ambientale, le relazioni variabili tra l'oggetto, la luce, lo spazio e il corpo umano. La tappa successiva alle installazioni è quella di proporre come opere artistiche dei veri e propri ambienti (in spazi architettonici esistenti o costruiti apposta).

È il caso anche dell'arte ambientale californiana. Alla fine degli anni sessanta, infatti, uno sviluppo importante della ricerca minimalista è quello della realizzazione di veri e propri ambienti costruiti, spesso indipendenti dal contesto architettonico in cui sono collocati. Si tratta in particolare dei lavori di un gruppo di artisti californiani tra cui Robert Irwin, Maria Nordman, Michael Asher, James Turrell e Bruce Nauman. Sono ambienti che, focalizzando l'attenzione sullo spazio, la luce, il suono, tendono a creare delle situazioni di percezione sensoriale pura, assoluta. Gli ambienti interessanti sono quelli di Nauman, realizzati per analizzare aspetti primari della relazione fra corpo e spazio, evidenziando in modo inedito e spiazzante, nella sua dimensione fisica e sensoriale, il comportamento del visitatore all'interno di uno spazio costruito. Lavori di questo genere sono per esempio Video Corridor (1969), Green Corridor e Acoustic Corridor (1970).

Straordinaria, in Italia, l'installazione permanente realizzata a Villa Panza, in provincia di Varese, dove l'ala dei rustici è stata integralmente trasformata per volontà del proprietario, il famosissimo collezionista Giuseppe Panza di Biumo,



*Bruce Nauman, Green Corridor (1970)
immagine tratta da: <http://goo.gl/L3hzv>*

ad opera dei protagonisti dell'arte ambientale americana Robert Irwin, Maria Nordman e James Turrell.

Qui gli artisti che hanno lavorato in particolar modo sulla luce, lo spazio e l'alterazione della percezione della tridimensionalità, progettando nuove installazioni appositamente per alcuni ambienti di quest'ala e sperimentando personalmente i colori, le luci e la qualità atmosferica dell'ambiente circostante. In locali attigui i colori dei neon di Dan Flavin annullano le ombre originarie, componendo nuovi volumi e dando vita a quadri tridimensionali in cui muoversi e respirare.

Riguardo all'interazione fra scultura e spazio architettonico messa in opera dai minimalisti è bene citare quanto scrive Germano Celant:

"La materia della scultura viene scelta in relazione a un ambiente o a un'architettura, si determina operativamente nello spazio dato e la verità autoevidente dei dati architettonici, volumetrici, superficiali, viene analizzata nella sua condizione formativa. La ricerca minimal riguarda l'analisi fattuale della scultura, ma siccome l'architettura è una scultura abitabile, anche questa viene inclusa nell'indagine sulle masse e sui volumi. Essendo una 'scultura che può essere percorsa', l'architettura è presa in considerazione non per il suo valore monumentale, ma per il suo esistere come limite. I minimalisti sono interessati a essa perché vogliono costruire qualcosa tra il monumento e l'oggetto, la scala intermedia è un loro punto di focalizzazione su cui la logica del costruire si applica. Secondo un principio di germinazione delle forme, l'involucro scultoreo trova contatto nell'involucro architettonico, ma questo punto di contatto va progettato e studiato. Perciò l'arte minimal lavora sugli etimi comuni alla scultura e all'architettura, cerca dei comportamenti formali e volumetrie plausibili a entrambi[...] La ricerca riguarda dunque l'analisi fattuale dello spazio. L'indagine



Dan Flavin, Villa Panza
immagine tratta da: <http://goo.gl/PCYfT>

si consegue circostanziando e precisando, in maniera logica o razionale, le entità concrete concernenti dapprima la collocazione dei lavori d'arte e in seguito la strutturazione dell'ambiente architettonico stesso"⁵.

In ogni caso i minimalisti ci tengono a sottolineare la differenza sostanziale del loro lavoro rispetto alla progettazione architettonica.

Donald Judd scrive che la differenza sta nel fatto che l'architettura ha finalità pratiche ed è completamente dentro la società, le sue convenzioni, le sue burocrazie, ed è definitivamente un business, mentre l'arte è in genere periferica e fatta da outsiders. Tuttavia è proprio Judd che (criticando la precarietà e l'inadeguatezza della collocazione delle sue opere nella grande maggioranza dei musei, delle gallerie e delle case private) realizza a Marfa (Texas) una fondazione con spazi architettonici pensati per essere destinati all'installazione permanente dei suoi lavori.

La realizzazione più spettacolare in questo senso è il South Artillery Shed (1982-1986), un enorme capannone in cui sono state installate cento sculture in alluminio di identico formato cubico (ma con piani interni variati) in rigorosa sequenzialità seriale e in stretto rapporto formale con la struttura minimalista dell'edificio, che ha una serie di grandi vetrate quadrate, un soffitto con cassettoni in cemento quadrati, e una sequenza di pilastri sempre in cemento. In questo caso si può parlare di completa integrazione fra scultura e architettura, ma nel senso che anche lo spazio architettonico diventa un elemento organico dell'opera.

I criteri di installazione adottati qui su scala monumentale sono gli stessi che caratterizzano le opere precedenti a partire dal 1965, in particolare le sue grandi "scatole" in ferro e altri metalli, collocate sul pavimento o verticalmente a parete. In questi lavori il rapporto delle opere è studiatissimo con il contesto ambientale



South Artillery Shed (1982-1986)

immagine tratta da: <http://goo.gl/ygipi>

⁵ G. Celant, *La scultura, un'architettura non abitabile*, in "Rassegna", anno X, n. 36/40, dicembre 1988, pp. 17-18.

e insieme producono uno straordinario effetto di sospensione spaziale caratterizzata da un'estetica portata alla estremizzazione del purismo geometrico.

Nel lavoro di Carl Andre il rapporto con l'architettura è determinato, ancor più che per gli altri minimalisti, dalla concretezza "edilizia" degli elementi delle sue installazioni. La natura stessa dei suoi lavori viene a coincidere con quella del materiale industriale che viene utilizzato, sia per la forma, sia per la materia.

L'intenzione è quella di creare le condizioni per una nuova esperienza estetica degli elementi costruttivi primari, anche per quello che riguarda la loro collocazione nell'ambiente.

Senz'altro si può parlare di una rinnovata riflessione sugli aspetti fondamentali della presenza fisica dell'oggetto materiale nello spazio quali la verticalità, l'orizzontalità, il peso, la gravità, il rapporto fra forma e materia, lo spazio dell'opera come localizzazione, ovvero come installazione per un luogo specifico (*site specific pieces*).

Del 1960 è la progettazione (realizzata poi nel 1971) di *Element Series*, dove grosse travi di legno, da una a quattro, vengono usate come moduli per combinazioni elementari.

Caratteristica peculiare, ed anche merito specifico, dell'opera di Carl Andre è quello di aver annullato il valore, anche ideologico, della verticalità della scultura, realizzando dei lavori assolutamente orizzontali.

Nella mostra "*Primary Structures*" è l'unico degli artisti invitati a proporre un'installazione studiata appositamente per lo spazio espositivo: *Lever* è un allineamento sul pavimento di centotrentasette mattoni refrattari.

Dal 1968-1969 incomincia a proporre le sue "sculture-pavimenti", usando lastre quadrate standard di vari metalli: la scultura si caratterizza così, in forma estrema, come pura "pavimentalità" (*floorness*), come sottolineatura della forza di gravità. Inoltre il fatto che il visitatore ci possa camminare sopra, determina la possibilità di una fruizione dell'opera in diretta connessione con la praticabilità dello spazio architettonico.



Carl Andre, *Element Series*
immagine tratta da: <http://goo.gl/98S5S>

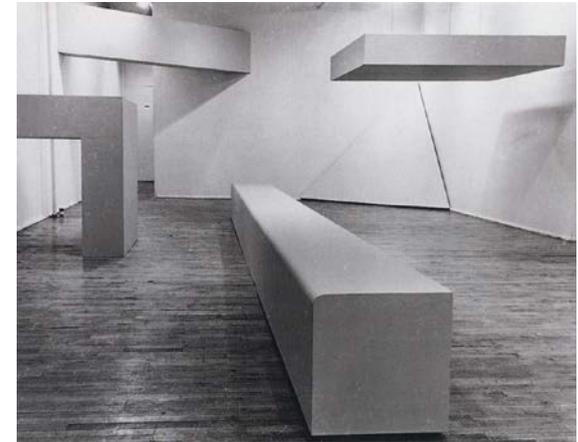
In Robert Morris la logica "architettonica" minimalista della sua concezione di installazione ambientale è già presente nella mostra del 1964 alla Green Gallery di New York.

La galleria viene occupata da una serie di grandi solidi geometrici in compensato dipinto di grigio (per annullare ogni espressività cromatica), collocati in modo da evidenziare vari possibili rapporti con le caratteristiche elementari dello spazio rettangolare: un parallelepipedo orizzontale sul pavimento sottolinea la lunghezza della stanza; un altro sospeso rimanda al soffitto; una piramide si incastra in un angolo; e una forma a L rovesciata collega la verticalità del muro con l'orizzontalità del suolo. Più che ogni singola scultura è l'insieme della mostra che si propone come un 'unica opera, un *environment* freddo e silenzioso, che coinvolge il visitatore in un sottile ed enigmatico gioco di relazioni spaziali e volumetriche.

L'anno successivo nella stessa galleria, installando quattro cubi con i lati specchianti, sul pavimento, arriva a far riassorbire quasi completamente, dal punto di vista percettivo, le sculture dall'ambiente (o viceversa l'ambiente dalle sculture), senza annullare la presenza fisica e il volume dei solidi.

Sol LeWitt, a partire dal 1965, sceglie come unità di base dei suoi lavori la forma cubica e aperta (rigorosamente monocroma bianca) elaborando costruzioni modulari che si basano su partiture o schemi progettuali elementari di carattere seriale, la cui realizzazione è importante ma secondaria rispetto l'idea, tanto da poter essere affidata anche ad altri. Sono strutture apparentemente banali ma con risultati estetici notevoli. L'artista cita come riferimenti gli *Omaggi al quadrato* di Albers, i *Black Paintings* di Stella, la musica seriale dodecafonica e quella minimalista dei suoi amici Phil Glass e Steve Reich.

Tuttavia di primaria importanza è senza dubbio l'influenza dell'architettura modulare (si può ricordare che nel 1955-1956 aveva lavorato come grafico nello studio di I.M. Pei). Infatti LeWitt dichiara, in un testo del 1966, il suo interesse



Robert Morris, Green Gallery – New York (1964)
immagine tratta da: <http://goo.gl/aTPbl>

per i regolamenti urbanistici inerenti i grandi edifici per uffici, chiamati comunemente negli Stati Uniti *ziggurat*. In questo caso, secondo lui, le regole liberano invece di imprigionare. Gli *ziggurat* rispettano il regolamento, ma non ce ne sono due uguali: "The zoning code established a design that has much intrinsic value (despite the objections of many architects)"⁶.

L'interesse estetico per l'architettura standardizzata, anche banale e ripetitiva, è uno degli aspetti più caratterizzanti della provocatoria teoria degli artisti minimalisti e concettuali.

L'esito straordinario del minimalismo è stato quello di essere riuscito a trasformare il massimo del banale e del ripetitivo in qualcosa di veramente originale. "Non qualcosa di nuovo da dire - ha scritto Ionesco - ma qualcosa da dire in modo nuovo."

Se da un lato, per certi aspetti, come si è detto, la scultura minimalista ha guardato all'architettura, dall'altro lato, a sua volta, è stata sicuramente un punto di riferimento stimolante per significativi sviluppi nella ricerca architettonica a partire dagli inizi degli anni ottanta del secolo XX.

Non si può veramente dire che esista uno stile minimalista in architettura, ma è certo che, in reazione al dilagare delle forme più deteriori di eclettismo postmoderno, si è ritornati a privilegiare, da parte di molti fra i migliori architetti, un maggior rigore progettuale basato sull'uso di geometrie elementari, di elementi modulari e di volumi ridotti all'essenziale. Insomma si è sentita "la necessità di operare una riduzione nella seduzione esercitata dalle forme, con una nuova concentrazione sul dato geometrico"⁷.



*Sol LeWitt, costruzione modulare che ha come unità base la forma cubica aperta
immagine tratta da: <http://goo.gl/SrGJe>*

⁶ S. LeWitt, Ziggurats, in "Arts Magazine", novembre 1966, p. 24. Cit. da I. Sandler, op. cit., p. 346.

⁷ Cfr. A. Avon, G. Vagnaz, *Aspetti del minimalismo in architettura*, in "Rassegna", anno X, n. 36/40, dicembre 1988, p. 29.

Tale tendenza "riduzionista" e questa attenzione all'essenza della forma geometrica non è più legata alle tradizionali problematiche dell'estetica funzionalista, ma al contrario a nuovi interessi di ordine compositivo e formale.

Annalisa Avon e Giovanni Vagnaz scrivono in un testo sugli aspetti del minimalismo in architettura "Molte architetture in situazioni culturali geografiche disparate, ci sembrano derivare oggi da un lavoro di erosione e di estrema semplificazione formale: la loro reciproca diversità, se è una diretta dimostrazione di quanto il tutto non faccia capo a una scuola formale, può suggerire che cosa si debba intendere e perciò indicare con il termine minimalismo [...] Il minimalismo, anziché esaurirsi in una parola adatta a definire un fenomeno limitato all'arte, si stempera, perciò, qualora si guardi all'architettura, risultando un concetto utile a descrivere una situazione forse epocale della cultura architettonica"⁸.

⁸ Ibidem, p.29

ARCHITETTURA MINIMALISTA

Nel corso del secolo XX l'architettura è stata, con le opportune distinzioni e casistiche specifiche, di fatto indirizzata dagli esiti disciplinari, teorici e pratici, del Movimento Moderno.

La prima crisi di identità è emersa verso la fine degli anni sessanta con la volontà di rivedere in senso critico il lavoro dei grandi maestri dell'architettura moderna. Ciò ha portato alla nascita di correnti di pensiero, nell'ambito della ricerca artistica, alternative e a volte radicali tra le quali, principalmente, il Minimalismo e la Pop Art.

In particolare per i fautori della *Minimal Art* si trattava di tornare al punto di partenza, all'essenza, al cosiddetto "grado zero", dal quale poi poter cominciare a costruire prudentemente una serie di minimali significati estetici.

Già all'inizio del Movimento Moderno possiamo trovare opere di architettura internazionale che si distinguono per la loro chiara intenzione di essere state concepite come elementi autonomi, oggetti che costituiscono punti di riferimento in relazione all'ambiente in cui sorgono.

Tali opere forniscono i caratteri inerenti la provenienza di molti degli elementi che oggi consideriamo come minimalisti, il più importante dei quali è basato sul concetto che il lavoro deve essere letto come azione unitaria attraverso la quale si raggiunge l'obiettivo di un organismo "individuale", grazie principalmente all'uso di forme geometriche pure ottenute da materiali lavorati al massimo della loro espressività.

Molti dei termini entro i quali è stata concepita l'architettura minimalista, erano intrinsecamente legati al Movimento Moderno dai suoi inizi.



Ludwig Mies Van der Rohe *Neue nationalgalerie* 1968
Mies van der rohe Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2001

Negli anni 90 del secolo scorso si assistette ad una nuova revisione dell'approccio culturale dell'architettura allora recente, seguente ad periodo, durato circa trent'anni, che era culminato in quella che è stata definita "architettura dell' esuberanza"¹, anni che avevano portato ad affermarsi le posizioni del postmodernismo e del decostruttivismo, ricchi quindi di grande vitalità ma forse poveri di contenuti concreti.

Il momento era perciò maturo per portare avanti nuove riflessioni, per cercare nelle origini riferimenti chiari ed "autentici" che dessero maggior senso all'architettura, nella direzione cioè di uscire dalla tendenza alla produzione di imitazioni manieriste per porre la base per nuove soluzioni e proposte originali.

Nella sua classica monografia su Mies van der Rohe (Museum of modern Art, New York, 1947-1978), Philip Johnson riportò che l'architetto tedesco coniò il motto *Less is more* in inglese, insieme ad un secondo, *beinahe Nichts* (quasi nulla), che era solito pronunciare in tedesco. Mentre *beinahe Nichts* è sicuramente miesiano, la provenienza del *Less is more* è meno certa. Mies la attribuisce al maestro, Peter Behrens, anche se forse lo acquisì a posteriori ascoltando qualcuno a Chicago, dove emigrò nel 1938².

Con significato epistemologico, il *Less is more* miesiano denota unità: nessuno dei due termini può essere separato dall'altro (non c'è più senza meno).

Less is more è quindi un principio operativo, nel senso che stimola ogni autore che lo adotta a tentare di perseguire la sintesi di tale proposizione ambigua e contraddittoria.

La sintesi potrebbe essere rappresentata da *beinahe Nichts*, anche se in realtà



Arne Jacobsen *Chain houses* 1943
C.Thau & K. Vindum *Arne Jacobsen The Danish Architectural Press, Copenhagen, 2001*

¹ definizione usata da Gerard Garcia Venosa, portavoce culturale del *Colegio d'Arquitectos de Calalunya* (COAC) nel 1996, nell'introduzione al catalogo *Less is More, minimalism in architecture and the other arts*, curatela di V.E. Savi e J.M. Montaner, COAC, Barcelona, 1996, pagg. 7,8.

² V.E. Savi e J.M. Montaner in *Less is More, minimalism in architecture and the other arts*, op. cit., pag.12.

Less is more aspira a qualcosa di ben più significativa del "quasi nulla": si riferisce ad una completa astrazione, il nulla, il sublime, Dio, il Dio di ogni religione. In presenza di Dio, in un luogo disadorno, vuoto e silenzioso, si trova l'uomo con il suo corpo completamente nudo.

Il minimalismo, in breve, si manifesta sia nella riduzione degli elementi del linguaggio e nella semplificazione delle forme, sia nella ricerca di trasparenza e immaterialità, sia nella creazione di solidi, geometrici, puri, le cosiddette forme stabili della Gestalt.

In questo modo, secondo la sua natura contraddittoria, il "Meno è più" è un principio operativo che tuttavia prospetta in un orizzonte, un limite difficile da raggiungere.

Anche quando l'obiettivo è stato raggiunto, come in Mies nella *Neue Nationalgalerie* di Berlino, si è attuata una pratica narrativa basata sull'aura di ciò che viene omesso, ciò che non è detto.

Questa ricerca ha numerosi precedenti (che non sarebbe sbagliato dire che appartiene a tutte le età), anche se il minimalismo, come tale, è diventato un movimento subito dopo la crisi del movimento architettonico moderno, cioè, all'inizio degli anni Sessanta, e si conferma non come un'appendice al Razionalismo (del quale ha però ereditato motivi spaziali e formali), ma piuttosto come un fenomeno tipicamente postmoderno.

Di conseguenza, la ricerca per la sintesi del *Less is more* è lunga oramai mezzo secolo ed è oggi quindi matura per provare a fare una possibile sintesi atta a distinguere i numerosi sentieri tracciati dai suoi seguaci.

In occasione del XIX Congresso Internazionale dello UIA³ avvenuto a Barcellona nel 1996, evento che ha trasformato la città in un grande forum per



Roberto Ercilla *Palazzo di giustizia di Bilbao* 1991
<http://www.robertoercilla.com>

³ L'*International Union of Architects* fu fondato a Lausanne (Switzerland) il 28 giugno del 1948.

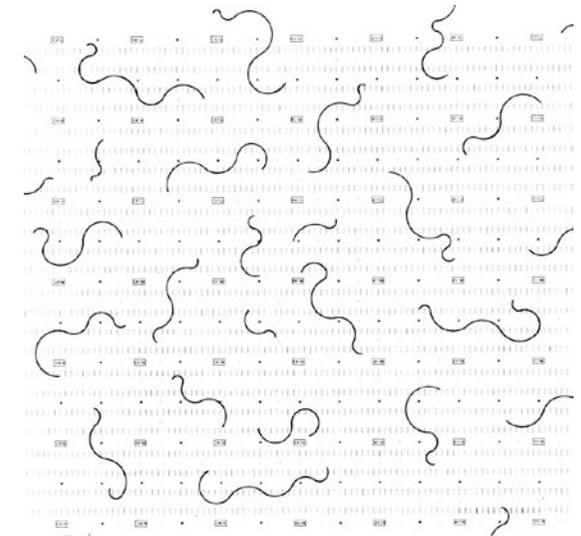
il dibattito sull'allora più recente architettura, nonché sui futuri esiti della pratica della disciplina, il *Colegio d'Arquitectos de Calalunya*⁴ allestì una mostra proprio col titolo "*Less is more*".

L'evento rappresentò opere emblematiche d'architettura e di altre discipline artistiche, tutte legate da un unico concetto: il "Less is more" miesiano, nell'intenzione di collegare i due concetti matrice della dialettica arte-architettura nell'ambito della poetica del minimalismo. Di seguito vengono qui riportate, in accordo con la sintesi operata dai curatori della mostra, V.E. Savi e J.M. Montaner, otto categorie relative alle diverse manifestazioni del fenomeno minimalista⁵. Ogni opera menzionata può essere attribuita a una, ad alcune o a quasi tutte le caratteristiche descritte.

1. Il Pittresco minimale

Durante la fase del Postmoderno si assistette ad una sempre più evidente ricerca internazionale auto-promossa, quasi come moto spontaneo, nella eclissi della ortodossia della forma moderna e che ha trovato corpo nel lavoro di architetti come Arne Jacobsen, Ignazio Gardella, Carlos Raul Villanueva e Luis Barragan e che per contagio ha raggiunto architetti più giovani come Ricardo Legorreta e Carlos Jiménez, dotati di un gusto personale che li condussero verso un livello di elevato lirismo.

Nella opera di questi architetti, le figurazioni locali⁶, la tessitura dei materiali, l'uso del colore, la delicata atmosfera del luogo e dei ritmi geometrici sono elegantemente applicate ad astratti sistemi tipologici e strutturali (lo stesso è



Archizoom No.-stop city 1969
[Http://www.andreabranzi.it](http://www.andreabranzi.it)

⁴ Fin dalle sue origini il *Colegio d'Arquitectos de Calalunya* è stato fedele ad una politica di grande promozione culturale, indirizzata sia verso i propri iscritti sia verso la società in generale, grazie anche all'organizzazione di una serie di mostre progettate per riflettere sulla situazioni e l'evoluzione dell'architettura in tutto il mondo.

⁵ V.E. Savi e J.M. Montaner in *Less is More, minimalism in architecture and the other arts, op. cit.*, pagg.15-19, traduzione e sintesi personale.

⁶ Una definizione ritrovabile in altri apparati critici di tale aspetto dell'architettura contestuale a luogo è modernismo regionale

successo quando l'esperienza musicale minimalista si è fusa con quella della musica etnica)⁷.

Questa ricerca rispecchia una certa distanza e una certa resistenza (che però non significa avversione) al *sublime nichilista*⁸ che si trova nel periodo del tardo Mies ed in quello del primo Judd, tanto rincorso nell'opera di Malevich e di Mondrian.

2. Il Rigore geometrico

La cosiddetta *ABC art*, dalle "opere icona" di Tony Smith e Donald Judd, Richard Serra e Sol LeWitt, si basa sulla creazione di opere fondate su forme e trame geometriche. La ricerca era tesa ad esprimere la massima tensione formale con il minimo dei mezzi disponibili, evitando ogni allusione e illusione.

La progettazione grafica e architettonica di Max Bill, tra il Bauhaus e Le Corbusier, era basata sul massimo rigore geometrico cui è possibile aspirare, niente di meno che al *Die gute form (La buona forma)*.

Opere architettoniche recenti, come la Piramide per il Grand Louvre di Ieoh Ming Pei o il Palazzo di Giustizia di Bilbao di Roberto Ercilla rivelano lo stesso "pathos" geometrico, lo stesso principio di economia formale.

Nel design contemporaneo lo stile è stato recuperato da quello di illustri predecessori, per i mobili dall'opera di Gerrit Thomas Rietveld, Marcel Breuer e Mies stesso. Allo stesso tempo è sorto un revival del rigore geometrico peculiare del *ABC art*: i layout assolutamente geometrici della serie *Quaderna* di Adolfo Natalini e Superstudio, le lampade, sedie, tavoli, poltrone, i letti di Vico Magistretti, il congelamento formale di Jean Nouvel con la sedia e di il tavolo "Less", fino ai prototipi di mobili dell'architetto scultore Donald Judd, eseguiti nel



P. Engelmann. J. Grong *Wittgenstein haus* 1928
Daniele Pisani *L'architettura è un gesto* Quodlibet,
Macerata, 2011

⁷ V.E. Savi e J.M. Montaner in *Less is More, minimalism in architecture and the other arts*, op. cit., pagg.14,15.

⁸ ibidem.

periodo finale della sua carriera.

3. L'etica della ripetizione

La negazione minimalista si trova contraddetta nella serie di meccanismi estetici che fanno ricorso alla ripetizione. Nel campo delle tecniche espressive, nulla si avvicina al cuore della Minimal Art più del la ripetizione dell'identico, un infinito A-A-A-A-... che crea angosciante ossessione.

La musica, da Ravel a Philip Glass, Michael Nyman, John Adams passando per John Cage, ha sperimentato i valori della ripetizione illimitata. In letteratura il *Llanto por la muerte de Ignacio Sanchez Mejias* di Federico Garcia Lorca (1936) con il suo "alle cinque del pomeriggio", identicamente ripetuto nella stessa forma, o poco dopo il racconto *A clean, Well Lighted Place* di Ernest Hemingway con il suo "Paternoster del Nulla", che diventa la più stressante delle preghiere, sono emblemi della retorica della ripetizione minimalista.

La ripetizione dell'identico, cioè, di sistemi seriali virtualmente illimitati, elimina la gerarchia.

In architettura l'ascesa metafisica ha preso corpo nelle opere dei Protorazionalisti, Razionalisti, Neorazionalisti e Tardorazionalisti. Esemplificativo è il caso di Heinrich Tessenow, che è riuscito a raggiungere la bellezza attraverso la ripetizione di decine di semplici case tutte uguali, o la *Grosstadt* o "Città verticale" di Ludwig Hilberseimer, che raggiunse l'unità totale delle abitazioni, reinterpretato anni dopo in un diverso contesto culturale e sociale con la *No-stop City* da Andrea Branzi e Archizoom.

4. La Precisione tecnica e la materialità

Il minimalismo si trasforma ben presto nella matericità come essenza dell'arte. Un'opera paradigmatica minimalista è inconcepibile senza la perfezione e la



Fernando Tavora Casa de Ofir 1957
<http://maisarquitectura.blogspot.it>

semplificazione formale che la qualità della tecnica e dei materiali possono portare e senza ricorrere a tutta la conoscenza dell'arte del costruire.

Sarebbe opportuno qui ricordare come il filosofo Ludwig Wittgenstein, in collaborazione con l'architetto Paul Engelmann, definì nella casa di Vienna per la sorella Hermine le basi per uno spazio estremamente razionale, esatto, preciso, come un circuito elettrico. Uno spazio molto più radicalmente internazionale di ogni altro progetto di Adolf Loos, maestro di Engelmann.

Sarebbe anche opportuno ricordare i razionalisti più radicali, come Mart Stam o Hannes Meyer, che appartenevano rispettivamente alla Nuova Oggettività tedesco-olandese e svizzero-tedesca (e più tardi al costruttivismo sovietico). Nei loro progetti e lavori predomina il concetto di architettura come pura tecnica, come meccanica di precisione e la bellezza casta che scaturisce dalla materialità dell'oggetto architettonico.

Questo valore di materialità, che ha raggiunto il culmine con il lavoro di Ludwig Mies Van Der Rohe è rinato nel lavoro di alcuni attuali progettisti che enfatizzano la "matericità" di tutte le loro opere, da Giorgio Grassi ad Antonio Monestiroli e Francesco Venezia; da Alvaro Siza a Eduardo Souto de Moura.

5. L'Unità e la semplicità

La "Straight photography" americana, soprattutto quella di Walker Evans, viene applicata soprattutto ai caratteri di esterni o interni urbani, a manifestazioni spontanee di vita quotidiana, in situazioni in cui l'esistenza si svolge nel più essenziale dei modi. Le "Straight photographs", ad esempio, di Henri Cartier-Bresson, Nigel Henderson o Francesc Català-Roca ci riconducono a un ordine compositivo finalizzato alla lentezza e alla immobilità. Possiedono qualità che si concentrano sull'uomo della strada, sulle manifestazioni spontanee di quotidianità, in quelle situazioni in cui si vede l'esistenza come qualcosa di



Alvaro Siza Casa de tè, Restaurante Boa Nova 1963
K. Frampton Alvaro Siza tutte le opere Electa, Milano, 1999

minimale, essenziale, senza elementi aggiunti.

In determinate occasioni, questa architettura ha preso come modello l'anonima architettura vernacolare, in virtù della sua povertà e essenzialità. Questo è il caso di autori come Luis Barragan, Lucio Costa, José Antonio Coderch, Fernando Tavora e Erwin Bronner, che furono i pionieri di una architettura di grande austerità e rigore compositivo. In altri casi, il punto di partenza è elementare, luogo archetipico, uno spazio sacro, come si può osservare in alcune delle opere progettate da Tadao Ando, ricreando una architettura aulica e magica.

L'importanza di forme unitarie, semplici e coerenti, si era già espresso nella teoria della Gestalt, sulla base di una totalità percettiva i cui elementi sono indivisibili e indissolubili.

6. La distorsione di scala

Sulla base dello shock dadaista dell' *objet trouvé*, dei meccanismi della Minimal Art, delle posizioni gestuali della Land Art, alcuni degli architetti contemporanei hanno sfruttato il cambiamento di scala, collocando l'oggetto in scale di riferimento estranee al contesto.

Per questo motivo, sulla scia di Joseph Beuys e Donald Judd troviamo autori come Herzog & De Meuron, il cui lavoro si basa su forme geometriche ripetitive che raggiungono scale distorte rispetto a quella umana, in modo che la loro architettura predomini in virtù delle proprie dimensioni e qualità estetiche intrinseche. La sua presenza è basata sulla dimensione e sul perfetto e ripetitivo trattamento della pelle.

Con questi presupposti, il Minimalismo si avvicina a una pre-romantica estetica del *Sublime*, sull'esempio di Boullée.



Aldo Rossi *Unità residenziale al quartiere Gallarate*
1973

G.Braghieri *Aldo Rossi* Zanichelli Editore, Bologna, 1993

7. Il predominio della forma strutturale

In ultima istanza, come già espresso nell'opera di Mies van der Rohe e Louis Kahn, con il *Less is more* è possibile ottenere una nuova monumentalità definibile come una qualità spirituale riferibile ad una struttura che trasmette il senso dell'eterno, alla quale nulla può essere aggiunto e di cui nulla può essere cambiato.

Con Mies e Kahn la struttura entra in gioco non come un apparato estetico-costruttivo, ma come profonda ragione nascosta del loro fare architettura.

Nel lavoro degli architetti che sono stati considerati inizialmente come Neorazionalisti, come Aldo Rossi e Giorgio Grassi, e che Manfredo Tafuri definì con precisione come "critici della tipologia", questo predominio della forma strutturale era in armonia con il principio di Mies. Aldo Rossi, in un primo momento influenzato dal Purismo svizzero, e Giorgio Grassi, dapprima influenzato dal purismo proto-razionalista tedesco e olandese, hanno insistito sulla tipologia come struttura uguale alla sua forma e fondatrice dell'immagine e della realtà architettonica.

E mentre alcuni autori cercano di rispettare i limiti della assoluta tipologia, altri, come Paulo Mendes da Rocha e Tadao Ando cercano l'essenza del progetto in forme archetipiche. Infatti, questa forma di rintracciare il profondo, la struttura nascosta delle cose è stata effettuata dai tempi della filosofia greca antica fino a quella contemporanea dello *strutturalismo*.

8. Puro presente

Come nella musica ripetitiva di John Cage, Philip Glass e Gavin Bryars, si tratta di ipnotizzare l'ascoltatore, portandolo ad un più puro godimento del presente, ad un tempo primitivo e sacro. Come la sensazione che genera la scultura minimalista, si tratta di rendere l'esperienza dell'osservatore, con il suo corpo e

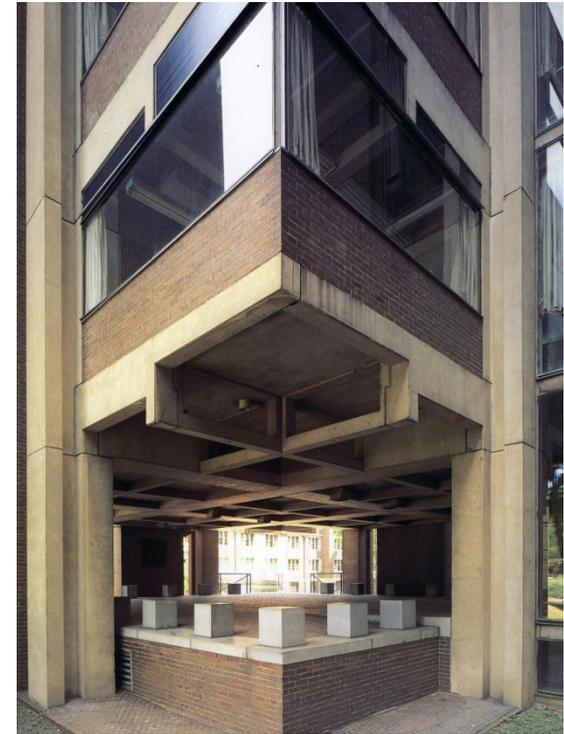


Herzog & de Meuron. *Ricola storage building* 1987
[Http://www.en.nai.nl](http://www.en.nai.nl)

la sua percezione, con la massima intensità possibile: una relazione spaziale, volumetrica e cromatica pura senza ornamenti narrativi, simbolici o storici.

Una fenomenologia minimalista potrebbe consentire di stabilire a quali esperienze dobbiamo approcciarci e quali dobbiamo evitare, dal grado massimo fino al minimo.

L'indagine su questo *Santo Graal* delle discipline artistiche contemporanee appare così inesauribile e rappresenta un potenziale generatore di buone opere architettoniche. Il *Less is more*, nell'approccio *minimal*, viene proposto come un valore per l'attività artistica del nuovo secolo e del nuovo millennio



Luis I. Kahn. *Richards Medical Research Building*
1965

D. B. Brownlee D. G. de Long *Luis I. Kah*, RCS libri e grandi opere, Milano, 1995

LA DECOSTRUZIONE

Ai fini della ricerca condotta, si ritiene utile approfondire la cosiddetta *decostruzione*, con le varie strategie architettoniche che la strutturano e che trovano i propri antecedenti culturali nella fusione delle numerose e diverse tendenze emerse nel decennio 1980-90. Tale approccio, che deve prendere in esame un sistema complesso di aspetti, ha un duplice obiettivo: acquisire una comprensione più fine delle diverse direzioni all'opera in ambito architettonico, che a partire dal decennio considerato risultano ancor oggi attive; in secondo luogo, rielaborare “[...] ciò che caratterizzò quel periodo in qualcosa di produttivo per la pratica progettuale contemporanea”¹.

Si è detto sopra della complessità del sostrato all'origine della decostruzione. L'analisi che seguirà si strutturerà lungo due riflessioni, concordando innanzitutto con quanto asserito da Benjamin sul fatto che il termine *decostruzione* sia stato assunto al fine di legittimare una pratica architettonica che, sin dall'inizio, si configura come una spaccatura tanto nell'influenza dei simboli quanto nell'ubiquità di alcuni concetti modernisti di forma. In tal senso, non è un caso che parallelamente all'affermazione di tale pratica vari filosofi – si ricorda in particolare Derrida – inizino a manifestare il proprio interesse per l'architettura, arrivando anche a collaborare con architetti. Bisogna tuttavia prendere in esame un retroterra più complesso. Due sono, innanzitutto, gli aspetti da analizzare.



Frank Gehry Guggenheim Museum Bilbao 1997
http://www.guggenheimbilbao.es/secciones/el_museo/el_edificio.php?idioma=en

¹ Benjamin, A. (1979)

La prima riflessione rimanda alle giustificazioni e alle legittimazioni che l'architettura, intesa come strumento di trasformazione sociale, ha da sempre cercato di dare a se stessa andando oltre se stessa, ovvero ricorrendo, per così dire, a qualcosa di esterno a essa e dovendo per forza stabilire contestualmente un piano di giudizio². Ciò vale anche per la decostruzione, ma con la sostanziale differenza che quanto sino a quel momento è stato esterno all'architettura ora ne è parte integrante. Aspetto, questo, che individua un altro scenario, più ampio della decostruzione stessa: il rapporto tra architettura e decostruzione.

Nella decostruzione l'architettura smette di andare alla ricerca della propria legittimità in una serie di vincoli esterni e accogliendo la modernità³ manifesta la propria emergente *autonomia*: non disinteresse dal sociale o dal politico, quanto piuttosto un modo di intendere il potenziale progressivo e critico dell'architettura dentro la pratica dell'architettura medesima. Pertanto, la valutazione dell'architettura non può esser fatta puramente sul suo valore simbolico, bensì sul suo funzionamento interno (il suo modo di concepirsi).

Simile è il rapporto tra decostruzione e filosofia, limitandosi, agli inizi, a intervenire in ambito disciplinare. La decostruzione si muove lungo due direzioni: si misura e con la presenza specificamente testuale della filosofia, e con le sue testimonianze nell'ambito delle istituzioni. Direzioni, queste che oltre a essere interne alla disciplina e quindi capaci di fornire un senso critico di



Frank Gehry Guggenheim Museum Bilbao, vista interna 1997

<http://moreaedesian.wordpress.com/2010/09/15/more->

² Tale giustificazione e legittimazione fu “Per Leon Battista Alberti [...] il corpo umano, per altri la convinzione che l'architettura sia attuazione o realizzazione di geometrie ideali”. (Benjamin, 19., op. cit.)

³ “[...] il moderno cominciò a figurare all'interno dell'architettura [...]” (Benjamin, 19., op. cit.).

autonomia, attengono al modo in cui la filosofia si forma come disciplina. L'interrogativo iniziale della decostruzione riguarda l'autocostruzione della filosofia: cosa che consente alla filosofia di porsi come luogo di indagine e di radicale revisione. La decostruzione si configura dunque quale opportunità di ripensare la pratica della filosofia, e dunque la sua costruzione, nel tentativo di non incorrere tanto nella novità quanto nell'utopia. La decostruzione è inestricabilmente connessa a un progetto di autonomia, progetto che in ambito architettonico differisce non poco dal modo in cui esso si delinea in ambito filosofico:" Dal punto di vista della filosofia è impossibile differenziare l'autonomia dagli interrogativi della critica. In campo filosofico l'atteggiamento critico si associa a un'incessante investigazione della possibilità – forse delle pretese – della metafisica classica. L'autonomia, in ambito filosofico, situa il pensiero critico in uno spazio diverso da quello informato dalla semplice strumentalità"⁴. In architetture condizioni sono differenti:" All'interno di una pratica, la cui natura concreta implica il passaggio da diagrammi e disegni a una letterale presenza materiale, il ruolo di qualsiasi discorso avrà sempre uno status diverso da una pratica discorsiva che resta alla lettera tale. Inoltre, in architettura, l'autonomia va in due direzioni. Una direzione porta a mettere l'accento sull'estetica (accentuazione di cui l'abbandono di ogni interesse premeditato per il progetto dell'autonomia, la conseguente rinuncia alla possibilità di critica e l'abdicazione a una politica dell'architettura sono tutti segno). L'altra conserva l'impulso critico identificato nell'ambito della



Giuseppe Terragni casa *del Fascio* 1936

http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m08000039/?view=autori&offset=2&hid=716&sort=sort_int

⁴ Benjamin, 19..., op. cit., p. ...

decostruzione come progetto filosofico. In architettura queste due direzioni, ancorché reali, hanno finito tuttavia per fondersi sotto la generica definizione di *architettura decostruttivista*⁵. In tale contesto, pur continuando costantemente a mantenersi tendenze differenziate, alle differenze si affiancano le sovrapposizioni, le intersezioni, cosicché le differenze mutano in sfumature. La prima direzione mantiene la criticità insita nel filosofico. All'interno di ogni pratica discorsiva di architettura o filosofia, la relazione tra criticità e autonomia ha a che fare con un complesso senso di inevitabile continuità comune alla filosofia: "L'architettura [...] è un *continuum*. Nella sua inevitabilità, la continuità costituisce il legame che ogni pratica discorsiva ha con la propria storia. La storia della filosofia potrebbe essere intesa come il costante riproporsi di interrogativi che di rado variano. Tale storia è dunque continuità del sempre uguale. Tuttavia, una volta che si è posto il problema della critica, ecco che qualsiasi pratica, pur procedendo, lo fa riconoscendo che la continuità è essa stessa un impegno nei confronti della propria possibilità. In altre parole, non vi può essere semplice continuità né la continuità può essere intesa come ripetizione dei medesimi elementi ideali"⁶. La continuità assume pertanto una forma di discontinuità: la filosofia continua a libri e articoli accademici la cui struttura del contenuto e i cui temi trattati hanno più probabilità di avere un rapporto separativo con un senso pervasivo e idealizzato della tradizione che non di esserne la semplice reiterazione. La decostruzione si offre così alla filosofia come strumento attraverso cui darsi la trasformazione: un pensiero in



Giuseppe Terragni casa Giuliani Frigerio 1940
http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00045/?view=autori&offset=4&hid=716&sort=sort_int

⁵Benjamin, 19., op. cit., p. ...

⁶Benjamin, 19., op. cit., p. ...

grado di superare l'influenza distruttiva del nichilismo e dunque di valersi di ciò che si può tratteggiare come continuità della discontinuità.

Si tratta sempre di continuità della discontinuità, di un formalismo nel quale il potenziale trasformativo di una particolare pratica è riavvisabile nel modo in cui la criticità è evidenziata dalle possibilità formali della continuità. Questo nesso con il formalismo (forma come luogo di costante trasformazione è la chiave d'accesso all'architettura. Insistere sulla forma apre un'altra dimensione all'interno dell'autonomia: il ricorso all'accezione di del termine *autonomo* in senso estetico, che lega autonomia ed estetica. La dimensione esteticacaratterizza l'architettura da un certo livello in poi, che si traduce in un 'luogo del cuore' poiché si proietta nel tessuto urbano e allo stesso tempo crea spazi interni. Questa componente affettiva attribuisce una qualità specifica allo spazio, dà luogo a un'esperienza spaziale sia in scultura che in architettura.

Sfera, quest'ultima, nella quale la dimensione estetica non deve necessariamente manifestarsi sotto forma di bellezza o di attrattiva: anche l'indifferenza potrebbe essere una risposta estetica. Il fatto che la si possa intendere come tale ha a che vedere con l'intimo nesso tra estetica ed esperienza⁷. Al proposito, secondo Walter Benjamin nella modernità l'architettura è spesso esperita in stato di 'distrazione', per cui l'estetico si definirebbe in termini di *non-evenienza*: esperienza che non si verifica e corrispondente assenza di affetto. In architettura, a contare sarà l'apparenza,



Peter Eisenman *House I (Barenholtz house)* 1968
<http://bibliotecadearquitecto.blogspot.it/2010/06/casas-de-eisenman.html>

⁷ "Se l'estetico è il luogo dell'esperienza, allora è sempre possibile che ci sia un'esperienza che non si dà. In altre parole, che ci sia un luogo di potenziale esperienza in cui la presenza dell'oggetto, sia come apparenza sia come possibilità funzionali, è così muta e dunque incapace di produrre una connessione affettiva o più banalmente utilitaria, che diventa possibile sostenere che l'estetico è contrassegnato dalla sua non-cooperazione" (Benjamin, 19..., op. cit., p. ...).

per cui la forma acquisisce una caratterizzazione unicamente estetica. Non per questo però l'architettura potrà essere definita da un punto di vista formale, neppure relativamente alla presenza ornamentale della forma. L'ornamento implica una relazione con la struttura. L'apparenza, quale aspetto interno all'autonomia, riguarda la natura affettiva della proiezione esterna di una struttura.

L'opera di Frank Gehry rappresenta senz'altro il caso maggiormente esemplare del ruolo privilegiato attribuito alla componente estetica (le apparenze) rispetto a quella programmatica. Il Museo Guggenheim di Bilbao rappresenta in forma estrema il duplice movimento che caratterizza l'estetizzazione dell'architettura, pur essendo stato progettato progetto successivamente alle opere di Gehry definibili quali architetture decostruttiviste.

Se è costante il fallimento delle possibilità programmatiche (il rapporto tra scala e spazi espositivi non è mai stato analizzato o risolto in modo appropriato), è pur vero che se si assume come punto di vista l'urbanistica visiva, la presa visiva degli esterni spiega l'evidente successo dell'opera, per cui ciò che conta è l'aspetto:” La disgiunzione tra programma e apparenza dà risalto all'estetica, poiché ciò che conta non è l'affetto come programma: l'affettivo concerne piuttosto la relazione tra corpo urbano e apparenza degli esterni (forse, più precisamente, con gli esterni come apparenza)”⁸. Lo spazio dell'affetto è definito proprio dalla disgiunzione tra corpo urbano e corpo creato da e per l'incontro con l'arte. Questo pone la necessità di tradurre la lettura del progetto di Gehry in chiave estetica.



Peter Eisenman *House II (Falk house)* 1970
<http://bibliotecadearquitecto.blogspot.it/2010/06/casas-de-eisenman.html>

⁸(Benjamin, 19..., op. cit., p. ...).

Rispetto all'interconnessione tra affetto e programma, ossia la potenziale fusione con l'arte che ne definirebbe il programma, il funzionamento dell'edificio resta problematico. L'impatto visivo che l'edificio determina sull'urbanistica, il suo ruolo nella tessitura urbana e l'esperienza di essere nella città che ne deriva, si può parlare di un evidente successo. Se l'estetica prevale sul programma, il ruolo centrale della componente estetica va interpretato come un possibile modo di manifestazione dell'autonomia dell'architettura.

La decostruzione come una forma di autonomia in architettura, l'identificazione di criticità e possibilità formali e la negazione della criticità in nome dell'estetizzazione dell'architettura definiscono l'evoluzione dell'autonomia (come decostruzione) in una duplice direzione.

In che modo una forma di innovazione architettonica - presente come innovazione formale - permette al rapporto tra autonomia e decostruzione di manifestarsi? Il lavoro di analisi di Peter Eisenman sulle opere architettoniche di Giuseppe Terragni può essere utile a sviluppare il ragionamento fin qui condotto. L'analisi presa ad esempio va intesa, come una decostruzione della tradizione della planimetria⁹. Andrebbe notato fin dall'inizio che Eisenman riprende a sua volta i disegni di Terragni, come fanno Wittkower e Rowe. Tuttavia, è proprio nell'imitazione che è riferibile la trasformazione: disegnare, e anche ri-disegnare, è discontinuità come continuità.

La decostruzione in architettura è una reiterazione nell'ambito dell'architettura,



Peter Eisenman *House III (Miller house)* 1971

<http://bibliotecadearquitecto.blogspot.it/2010/06/casas-de-eisenman.html>

⁹ Tradizione esemplificata tanto da Wittkower relativamente ai disegni di Palladio, quanto da Rowe, il quale definisce 'neopalladiani' Mies e Le Corbusier, poiché entrambi non abbandonano in modo continuativo la presenza strutturante della planimetria e dell'elevazione tipiche dell'architettura palladiana.

concepita come discorso autonomo, dell'identificazione della distanza e dell'affermazione di aperture esterne alle tradizioni dominanti che operano al suo interno. Ecco che il rapporto tra decostruzione e architettura individua la centralità dell'impegno di Eisenmann verso Terragni come la corretta chiave di indagine.

Per Eisenman la Casa del Fascio e casa Giuliani Frigerio sono entrambe "testi critici di architettura", poiché le loro facciate, piante e sezioni possono essere soggette a letture via via diverse: spostamenti da un'architettura della gerarchia, dell'unità, della sequenza, della progressione e della continuità., per cui è il concetto di spostamento che conta. Nell' analisi della Casa del Fascio, Eisenman utilizza il termine *trasformazioni*: un movimento interno a un vocabolario formale che tenta di spezzare la gabbia imposta da una data tradizione planimetrica, a favore della continuità propria dell'architettura.

La modalità dell'approccio di Eisenman all'opera di Terragni é di tipo decostruttivo. La decostruzione in questione implica l'interrelazione tra criticità e autonomia. Analogo ragionamento si potrebbe fare a proposito del Museo Ebraico di Libeskind da Berlino, dove il funzionamento della creazione della forma, inteso come progetto di "riprogettazione", si fa programma. A differenza di Gehry, per il quale l'autonomia si manifesta come sollecitudine estetica, l'approccio decostruttivo di Eisenman consiste nel riprogettare, dunque nel riprogrammare, le possibilità dell'architettura.



Daniel Libeskind *Jewish Museum Berlin* 1999
<http://daniel-libeskind.com/projects/jewish-museum-berlin>

LA POETICA DEL FRAMMENTO.

La sintesi ARTE /SPAZIO/ARCHITETTURA nella poetica di Mimmo Paladino.

Da sempre l'architettura vive di contaminazioni con altre arti. Nel Cinquecento, per esempio, la pittura e l'architettura interagivano nelle grandi cupole delle chiese per dare luogo ad un unico spazio, con il comune scopo di colpire il fedele, cioè lo spettatore, il fruitore di quell'ambiente. L'opera dipinta dal pittore esaltava il lavoro compiuto dall'architetto e viceversa. L'obiettivo comune era quello di *incantare*¹ il visitatore, coinvolgerlo nella totalità di quello spazio.

Volgendo lo sguardo ad interventi più vicini ai giorni nostri, la storia dell'architettura del Novecento riporta numerose testimonianze di architetture e interventi artistici nati in simbiosi, in una concezione ambientale dell'opera, come, ad esempio, il noto intervento di Alexander Calder per l'*aula magna* del complesso universitario di Caracas, realizzato all'inizio degli anni cinquanta dall'architetto Villanueva.

Tuttavia la voga, la voglia di inserire *distrazioni estetiche*² negli spazi architettonici o urbani per recuperare funzioni e ambienti non sempre si palesa positivamente. Spesso si assiste alla ridicolizzazione dell'arte. Architettura più Scultura non significa solo "celebrazione", nel senso più ovvio del termine, cioè statua con titolo illustre che, una volte collocata, funge da spartitraffico, fallendo in pieno nella sua funzione celebrativa.

Al contrario, prendendo in esame l'opera di Mimmo Paladino, è possibile



Architetto Villanueva insieme ad Alexander Calder, aula magna dell'Università di Caracas, 1952
(Fonte: www.mimmoa.eu)

¹... amate l'architettura, la antica, la moderna(...)con le sue forme astratte, allusive e figurative che incantano il nostro spirito e rapiscono il nostro pensiero (...) amate l'architettura per gli incantesimi che ha creato intorno a noi, attorno alla nostra vita...

in Giò Ponti, *Amate l'architettura*, Vitali e Ghianda, Genova 1957, pagg.3-4.

² Marcello Fabbri Antonella, Greco, *L'arte nella città*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995

documentare lo stretto rapporto che si può instaurare tra la scultura e l'architettura, dimostrare che l'intervento dell'artista può segnare un luogo in modo significativo.

Chi conosce e apprezza l'opera artistica di Mimmo Paladino, forse non sa che l'artista beneventano, la cui produzione, che già di per sé attraversa i più disparati linguaggi artistici, non manca di mostrare appigli diretti con l'architettura, ha più volte collaborato con architetti, anche di fama internazionale.

Nelle opere di Paladino lo spazio architettonico e urbano sono ormai divenuti riferimenti obbligati, anche se da sempre se ne è interessato. Lui stesso afferma: *“Al di là dei miei interventi realmente architettonici, che poi negli anni si stanno accumulando, l'architettura è un mio antichissimo interesse. Ho sempre immaginato la mia opera come un “fatto di architettura” e non come una “costruzione letteraria”. Il “costruire” mi ha sempre attratto”*.³

Mimmo Paladino infatti, oltre al grande talento di artista, è soprattutto un attento osservatore della cultura del progettare e un acuto e colto conversatore su temi architettonici. Come accade a tutti gli architetti, non è perciò difficile immaginare come il luogo dove ha scelto di costruire la sua prima abitazione risulti essere lo specchio della sua cultura architettonica, cioè quello che può essere definito il suo primo progetto.

Sulle colline intorno a Paduli, vicino a Benevento, nel 1983, si cominciano a costruire la casa e lo studio. Paladino mette mano alla stesura dell'idea lavorando a quattro mani con l'amico architetto Roberto Serino. Le due unità sono separate da un articolato sistema di piani terrazzati, naturale dimora per piante e sculture. Nel tempo si aggiungono altri corpi ai due principali,



Grande studio di Mimmo Paladino, da lui stesso ideato, sulle colline di Paduli (BN), 1998. (Fonte: archivio Grazia Poli)

³ Mimmo Paladino intervistato da Marco Izzolino in Eduardo Cicelyn (a cura di), *Paladino. I maestri di Terrae Motus. Reggia di Caserta*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2004, pag.112.

collegati da sentieri immersi nel verde degli ulivi. *“Come un palinsesto scritto a quattro mani, il testo continuerà ad essere riscritto ed ampliato nel corso del tempo, seguendo le orme segrete del pensiero, con un processo di crescita quasi biologica tra le querce e gli ulivi”*⁴. I vari elementi insediativi separati tra di loro rendono possibili le successive integrazioni. Nel 1998 viene aggiunto un grande studio il cui progetto è dello stesso Paladino. La sua costruzione nasce dall'esigenza dell'artista di poter lavorare su opere di grandi dimensioni. Si tratta di un'architettura semplicissima, elementare, estremamente razionale. Le ampie finestre che guardano la vallata portano abbondante luce all'interno dove, nonostante alcuni muri divisorii, si ha la sensazione di essere in un unico grande spazio. Una scala a chiocciola, il cui approdo è segnalato da una piccola cupola, porta sul tetto piano dell'edificio, in cui ci si trova completamente circondati dal paesaggio sannita. I colori che predominano, punteggiati da curiose presenze di teste di animali, sono il bianco dei muri intonacati e il grigio del pavimento in cemento steso a grandi campiture. Nel 2003 viene in ultimo aggiunta una cappella a cielo aperto, innalzata in maniera quasi spontanea tra il verde argenteo degli ulivi. Le pareti sono assemblate e giustapposte tra loro, come piani diversi che, andando a sovrapporsi, creano ritagli e rendendo visibile, a tratti, il paesaggio circostante. All'interno, dal colore grigio neutro, vi sono collocati alcuni elementi scultorei eseguiti, oltre che da Paladino, anche da altri amici artisti tra cui Enzo Cucchi e Ettore Spalletti. Alcuni di essi sono resi ancora più preziosi dall'uso di tessere musive dorate, innestati nelle pareti architettoniche come fossero stati innalzati simultaneamente.

I primi contatti tra l'opera di Mimmo Paladino e lo spazio, o l'ambiente



Mimmo Paladino, cappella a cielo aperto, Paduli (BN)
(Fonte: archivio Pasquale Palmieri)

⁴ Benedetto Gravagnuolo, *Architetture scolpite con la luce: opere di Roberto Serino*, in "Controspazio", n. 6, 1994, pp. 34-43

architettonico, risalgono alla fine degli anni settanta. Nel 1978, in occasione di esposizioni personali presso le gallerie Paul Maenz a Colonia e Toselli a Milano, realizza, come spesso in questi anni, dipinti su muro. L'anno successivo, ad una esposizione dal titolo "Le Stanze", curata da Achille Bonito Oliva, presso il castello dei Colonna di Genazzano, diciassette artisti, provenienti da diverse aree di ricerca, si misurano con le vaste aule deserte e le strutture fatiscenti di un antico castello abbandonato, ponendo a confronto le potenzialità dei diversi linguaggi sul terreno del comune campo operativo. In questa occasione Mimmo Paladino interviene decisamente nell'ambiente, stabilendo una stretta relazione tra lo spazio e ampie superfici intrise di colore dislocate nella stanza.

A diistanza di pochi anni, gli oggetti scolpiti, per lo più teste brevemente abbozzate o crani di animali, con cui l'artista arricchisce le proprie tele, vanno affrancandosi dall'iniziale supporto per vivere poi autonomamente nella terza dimensione. In questo ambito è significativo l'intervento presso la Collezione Gori nella Fattoria di Celle a Santomato di Pistoia. L'intervento di Mimmo Paladino risale al 1982 e si intitola "VINCI-tore. Tutta la musica del bosco. Qui davanti. Passaggio di segreti". L'artista, oltre a una grande stanza del piano attico della villa, occupa anche uno stretto e lungo corridoio attiguo. Una delle due finestre del vano più grande è esposta a sud e si affaccia nella direzione della città di Vinci. Partendo dal corridoio l'artista ricopre tutto lo spazio dei muri con grandi disegni a carboncino. Giunti alla grande sala adiacente, i nuovi segni, questa volta di un rosso quasi fosforescente, coinvolgono buona parte delle pareti. Al centro una scultura totemica formata da due tavole di legno dipinto e scolpito. Questa scultura è posta davanti alla finestra rivolta a sud dove appunto, attraverso la prospiciente pianura, lo sguardo raggiunge Vinci.



Santomato di Pistoia, Collezione Gori presso la fattoria Celle. Intervento di Mimmo Paladino dal titolo "VINCI-tore. Tutta la musica del bosco. Qui davanti. Passaggio di segreti", 1982

(Fonte: archivio Grazia Poli)

Gli anni ottanta vedono il dialogo tra pittura e scultura farsi più serrato. Le installazioni di grandi dimensioni si basano sempre più sulle combinazioni di elementi scultorei figurativi con scansioni pittoriche monocromatiche, come nelle grande installazione a parete eseguita nel 1985 nella galleria di Lucio Amelio.

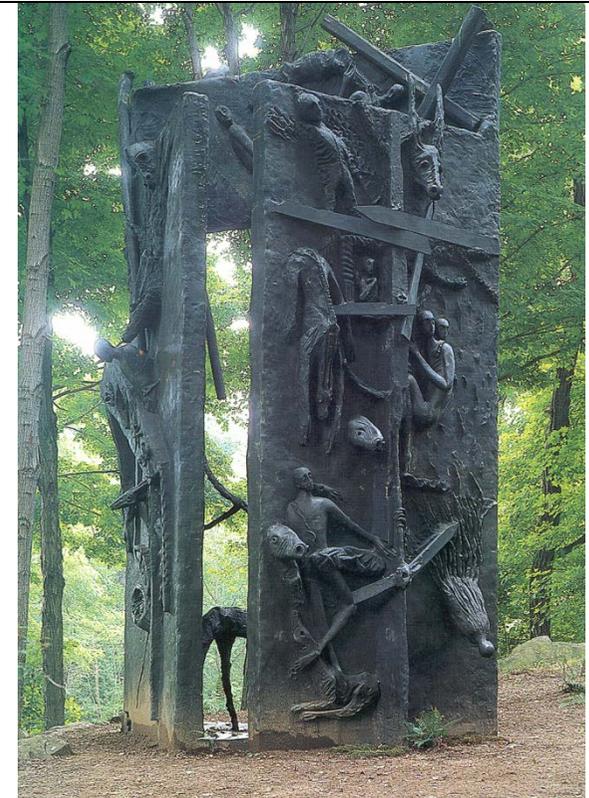
L'artista affronta grandi temi scultorei, ma al contempo urbani, come quello della porta o della fontana. Nel primo caso si presenta, invitato nel 1984 a Basilea da Ernst Beyeler al grande evento "Skulptur im 20. Jahrhundert", con un'opera alta 6 metri. Un'opera monumentale, che arriva a Basilea un giorno prima dell'inaugurazione della mostra, attraversando le Alpi come Annibale con gli elefanti. Essa si presenta come un'enorme portale semiaperto. Le due ante che lo compongono sono disposte ad angolo; un terzo elemento orizzontale, che rafforza il significato architettonico dell'opera, è l'architrave.

In questa occasione Mimmo Paladino compie alcune riflessioni sopra il tema della porta, dell'ingresso alla città. Si tratta di un tema urbano per eccellenza, sul quale, fin dai primi scritti sulla città a noi giunti, illustri teorici si sono espressi. L'ingresso alla città è stato celebrato fin dalle epoche più remote con imponenti costruzioni, come gli archi trionfali.

I disegni visionari di Paladino portano lo spettatore ad identificare la porta con la città stessa. Essa è aperta e rappresenta il punto di intersezione tra esterno e interno, sul confine tra due realtà diverse. Chi ne varcherà la soglia si troverà immerso in un altro mondo, abitato dall'immaginario dell'artista.

Secondo la tradizione europea, la storia pubblica può essere scandita in altri emblemi: chiese, edifici rappresentativi, strade, piazze e fontane.

A distanza di due anni, Paladino si confronta con quest'ultimo tema, grazie alla città di Bielenfeld, che nel 1986 gli chiede un progetto per una fontana da collocare nella Klosterplatz, nel cuore della città tedesca.



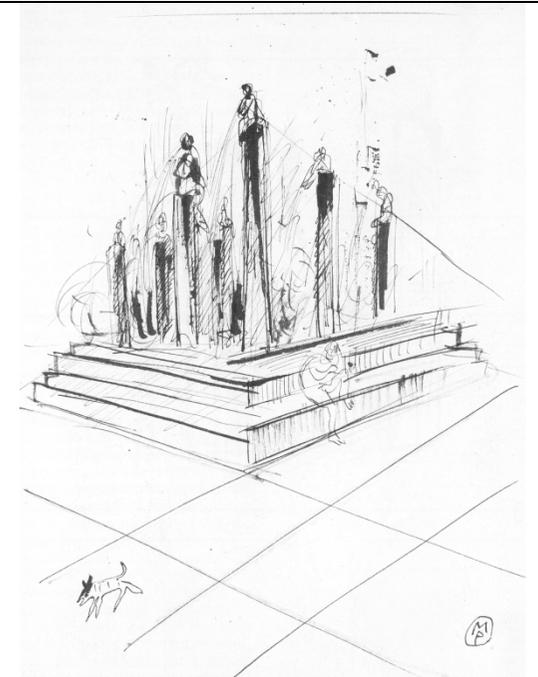
Mimmo Paladino,
scultura presentata nel 1984 a Basilea in occasione della mostra "Skulptur im 20
Jahrhundert"

(Fonte: H. Friedel, B. Klueser, *Sud. Mimmo Paladino*,
Bernd Klueser, Monaco, 1990)

Su una base di pietra a tre ripiani si ergono sette colonne di bronzo alte circa 4 metri con un diametro di 50-60 cm. Nel bacino della fontana, che misura 3 x 3 metri, giace, poggiata sull'orecchio sinistro, una testa di bronzo che presenta una fenditura nella parte posteriore. Le colonne sono sormontate e talvolta coperte da esseri umani o animaleschi, o elementi vegetali.

La fontana si colloca tra la chiesa di S. Jodokus, la Klosterschule e gli edifici circostanti adibiti ad abitazione o negozi; in un punto quindi di intersezione tra sacro e profano, di incontro, scambio e riposo allo stesso tempo. Come scrive S.J. Schmidt⁵ a catalogo, Mimmo Paladino *“fa passare la storia attraverso la sua forza d'immaginazione soggettiva, la lascia passare senza usarla per ben precisi scopi. Il suo rapporto con la storia non è determinato dallo sfruttamento, ma piuttosto da quel senso di meraviglia che qualche volta ci coglie anche di fronte alla natura. Ma questo senso di meraviglia non si deteriora in uno stato di stupore inane, come ci dimostra chiaramente la sua fontana. (...) Mimmo Paladino è una porta che sta aperta fra mito, storia e coscienza moderna. Se oggi si dovesse riuscire, dopo tutte le esperienze del nostro secolo, a ristabilire nell'arte un rapporto personalmente garantito fra queste istanze che sembrano da lungo tempo separate, ciò si potrebbe raggiungere in primo luogo attraverso l'opera di Mimmo Paladino.”*

Dopo queste esperienze all'estero, Paladino riprende a lavorare in contesti italiani, collaborando, nell'anno successivo, con Roberto Serino. L'architetto lo invita a sviluppare il tema dell'altare all'interno della chiesa di San Giuseppe, progettata per Gibellina, città che sta risorgendo dopo il catastrofico terremoto del 1968, in fase di pianificazione e sviluppo in quegli anni. Paladino dimostra fin da questa circostanza una grande abilità e sintonia coi temi liturgici; temi



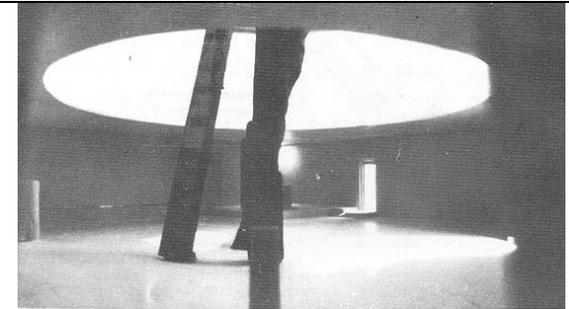
Mimmo Paladino, schizzo progettuale per la fontana da collocare nella Klosterpaltz a Bielenfeld, 1986.
(Fonte: S.J. Schmidt, *Ein Brunnen für den Klosterplatz in Bielenfeld. Mimmo Paladino*“, Edition jesse, Bielenfeld, 1987)

⁵ S.J. Schmidt, *Ein Brunnen für den Klosterplatz in Bielenfeld. Mimmo Paladino*, Edition Jesse, Bielenfeld, 1987.

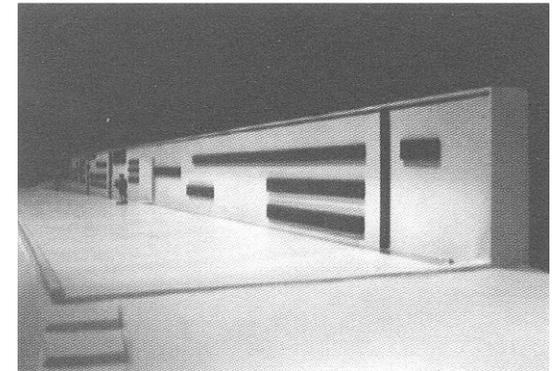
nei quali, come vedremo, avrà modo di impegnarsi più volte nell'arco di tutta la sua carriera. In questa occasione, Serino progetta una chiesa a pianta centrale, costituita da un impianto a base quadrata su cui si erge una cupola a tronco di cono, fonte principale della luce naturale. Al centro, svetta l'altare-installazione di Paladino: tre colonne di materiale differente, una di bronzo, una di legno nero, scolpito e bruciato, una di mosaico policromo, l'una appoggiata all'altra. Alla base delle tre colonne il pavimento subisce una leggera incurvatura, quasi a "raccolgere" la luce proveniente dall'alto. *"Qui architetto ed artista non hanno superato i limiti delle rispettive competenze: ciascuno ha semplicemente (cosa non facile) fatto bene il proprio lavoro: E solo così che può nascere un buon rapporto di collaborazione. Serino ha disegnato un'architettura che mettesse in luce la scultura di Paladino; Paladino ha disegnato una scultura che mettesse in luce l'architettura di Serino; il risultato è che l'architettura e la scultura sembrano nate contemporaneamente".*⁶

Proseguendo il sodalizio con l'architetto Serino, l'artista ha modo, nello stesso anno, di sviluppare ulteriormente il tema della fontana già affrontato in Germania. Nel 1987, infatti, è invitato dall'Amministrazione Comunale di Benevento a realizzare un'opera scultorea per la città. La richiesta è delle più usuali: quella di offrire alla città un monumento, ai caduti per il terrorismo, secondo il rapporto istituzione-artista che lo vuole "celebratore" di avvenimenti e "arredatore" di spazi urbani.

Fin dall'inizio Paladino si avvale della collaborazione dell'architetto Roberto Serino, col quale studia tre progetti di ambientazione urbana fino ad arrivare alla costruzione dell'*Hortus Conclusus* nel 1992.



Mimmo Paladino e arch. Roberto Serino, plastico della chiesa di San Giuseppe per Gibellina (TP), 1987. (Fonte: Roberto Serino, *Ideario di Architettura*, Clean, Napoli, 1989)



Mimmo Paladino e arch. Roberto Serino, plastico della prima proposta per una fontana a Benevento, 1987. (Fonte: F. Irace (a cura di), *Napoli, 5 architetti*, Clean, Napoli, 1996)

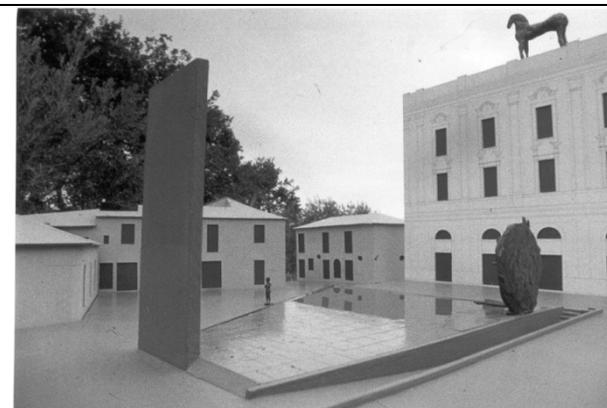
⁶ Sebastiano Brandolini in Roberto Serino, *Ideario di Architettura*, Clean, Napoli, 1989, pag. 9

La prima proposta prevede la sistemazione di un'area di risulta tra due assi stradari paralleli, nella quale collocare una fontana, una parete lunga 70 e alta 3,5 metri, caratterizzata dal cifrario segnico dell'artista, realizzato con sagome di ferro verniciate incastrate nel muro di pietra, su cui scorre un sottile velo d'acqua.

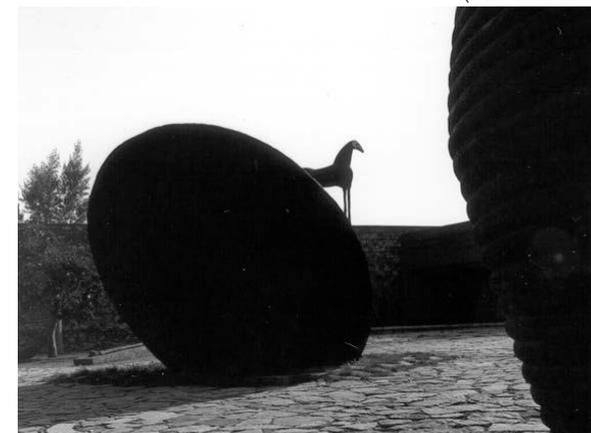
Sono gli anni dei grandi allestimenti a parete: nel 1988 l'artista beneventano viene invitato ad allestire una intera sala all'interno del Padiglione Italia alla Biennale di Venezia. I giudizi dei critici sull'intervento di Paladino sono discordanti. Secondo Licitra Ponti *"Paladino è solitario, nel suo disegno leggero"*⁷. Per D'Amico invece *"Paladino ha un allestimento spettacolare e sovraccarico, pletorico, ma che riesce ad essere a modo suo allarmante e misterioso"*⁸.

Tornando alla questione beneventana, dopo aver abbandonato il progetto per il lotto di fronte al Tribunale, si fa strada, nel 1989, la proposta per un'opera urbana ambientale da collocare in Piazza Vari, luogo pluristratificato di memorie nel centro della città sannita. Anche in questa occasione Paladino lavora insieme all'architetto Serino.

Dalla loro complicità poetica scaturisce il disegno per la piazza, caratterizzato dal contrasto tra il nitore delle geometrie e l'inaspettata apparizione del cavallo bronzeo sul tetto dell'edificio del Conservatorio. Nelle intenzioni dei due progettisti si sarebbe dovuto elevare, all'interno di una vasca, una grande lastra di pietra lavica, perennemente velata dall'acqua, posta in dialogo con un grande disco bronzeo scolpito nella concavità con figure in bassorilievo e con



Mimmo Paladino e arch. Roberto Serino, plastico della fontana da collocare in Piazza Vari, Benevento, 1987. (Fonte: ibidem)



Mimmo Paladino, arch. Roberto Serino e arch. Pasquale Palmieri, *Hortus Conclusus*, Benevento, 1992. (Fonte: archivio Gianluca Bonini)

⁷ Lisa Licitra Ponti, *"Biennale di Venezia: «Il luogo degli artisti»*, Domus, n. 697, set. 1988, pp. 124-129.

⁸ Fabrizio D'Amico, *Mi piace...non mi piace*, La Repubblica, 25 giu. 1988, p. 33.

il cavallo posto sul tetto di Palazzo De Simone, la cui presenza alta si sarebbe avvertita dal Corso Garibaldi, oltre che dall'immagine riflessa nella vasca stessa.

Per anni si è lavorato alla ricerca del giusto rapporto fra l'esigenza dell'artista di conformare compiutamente uno spazio, nella totalità dei suoi aspetti, e la disponibilità della città a prefigurarsi e poi accettare un nuovo evento.

Dopo la prima proposta per Via De Caro e una seconda per piazza Vari, nel 1992 si sviluppa il progetto che porterà alla realizzazione scultorea e costruttiva definitiva. Esso prende il nome di *Hortus Conclusus* e si situa all'interno di una globale ristrutturazione dell'antico complesso conventuale di S. Domenico, nel centro di Benevento.

Il complesso, le cui prime testimonianze risalgono al XIII secolo, negli anni 1985-1990, è stato sottoposto ad un importante intervento di restauro che, pur mirando ad una leggibilità delle trasformazioni storiche, ha mantenuto l'isolamento della chiesa rispetto agli altri spazi, ora adibiti a sede dell'amministrazione dell'Università beneventana.

Al processo di restauro dell'impianto architettonico, segue quello del giardino retrostante. Il Comune di Benevento pensa di offrire questa occasione a Mimmo Paladino, col quale era già in corso un progetto per un intervento scultoreo ambientale. Egli, collaborando con gli architetti Roberto Serino e Pasquale Palmieri, dà vita ad un nuovo spazio ad uso dei cittadini beneventani, poiché il nuovo giardino, con la demolizione di alcuni ruderi di edifici, diventa accessibile dal corso principale della città, oltre che dagli uffici universitari.

Si tratta quindi di un luogo che si pone sul tracciato che collega i numerosi tratti della Benevento antica: quella medievale e, prima ancora, quella romana e longobarda.



Mimmo Paladino, arch. Roberto Serino e arch. Pasquale Palmieri,
Hortus Conclusus, dettagli, Benevento, 1992.
(Fonte: ibidem)

“Entrare nel cortile di S. Domenico significa allora annientare brusio e rumore della città, attraversare un cerchio metafisico, una parete trasparente, entrare dietro lo specchio in un mondo analogo pietrificato le cui coordinate ci sfuggono ma che illogicamente ci attrae. Un’esperienza estetica che si consuma, opponendo al marasma della città contemporanea l’universo archetipo di una cultura primitiva ancora più preziosa perché inventata qui e ora nella nostra epoca.”⁹

Con il ridisegno del giardino i progettisti si pongono l’obiettivo di creare un luogo di pausa, defilato rispetto al caos della città, un luogo scelto intenzionalmente per ritrovarsi, con sé, con gli altri; il tema da affrontare è quello dei “margin” entro cui “mettere in scena la rappresentazione dell’arte”.¹⁰

In poche parole non si tratta di un giardino, né di una piazza, e neanche di una corte. Si tratta di un luogo della quiete, un luogo per la percezione dei sensi.

Per raggiungere questa dimensione intima e segreta, molto raccolta, il progetto parte da alcuni elementi che furono stabiliti fin dal principio: mettere in risalto il muro antico e costruire un’altra doppia parete, che poi si decise di dipingere di rosso, ad esso perpendicolare, il cui accesso è costituito da un portale largo nove metri.

“Si tratta di un quadrato, segnato lateralmente dalla presenza di un muro antico. Su questo, prima di ogni altro gesto, io pensai immediatamente di collocare il cavallo. C’era inoltre la necessità di bilanciare questo muro antico con un altro muro. Quindi venne fuori l’idea di un tunnel, poiché decidemmo di creare una perpendicolarità con questo muro antico per arrivare ad un percorso



Mimmo Paladino, arch. Roberto Serino e arch. Pasquale Palmieri,
Hortus Conclusus, Benevento, 1992.
(Fonte: archivio Pasquale Palmieri)

⁹ Marcello Fabbri Antonella, Greco, *L’arte nella città*, cit.

¹⁰ Benedetto Gravagnuolo, *Architetture scolpite con la luce: opere di Roberto Serino*, cit.

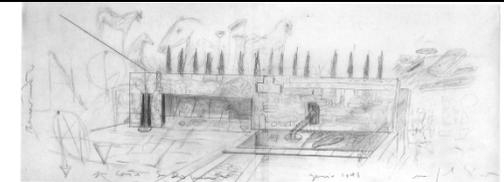
significativo da fare abitare da altri segni. All'interno poi c'era un'altra scultura. Il risultato finale era quello di una forma architettonica molto rigorosa".¹¹

Si decise poi di disseminare la corte di tracce laterali, segnali silenziosi, apparizioni improvvise, il tutto mediato dalla presenza dell'acqua e dal rumore che essa produce quando scorre e cade lentamente. Le apparizioni di Mimmo Paladino abitano questo spazio: un cavallo altissimo di bronzo con la testa ricoperta di oro zecchino si erge solitario sul muro di cinta, un disco obliquo è conficcato nel terreno, come una meteora piombata dal cielo. Esso nasconde alla vista del visitatore una fontana, nel cui catino è annegata un'esile figurina di bronzo. Di fronte al grande disco, a guardia del muro che cela ulteriori misteri, troneggia una figura ieratica dalle lunghe braccia, dalle cui mani zampilla un debole corso d'acqua.

Tramite una scala posteriore si accede al piano superiore del tunnel. Un altro punto di vista che abbraccia l'intero giardino si pone davanti agli occhi del visitatore. Il quale, oltre trovarsi faccia a faccia col fiero cavallo bronzeo, scopre una figura umana con le mani separate dalle braccia che fende, attraversandola, una parete di tronchi di cemento. Sporgendosi da questa balaustra, si può scorgere al di sotto una testa con un orecchio d'oro da cui zampillano lacrime, le quali cadono nella grande vasca.

Altri accadimenti casuali si nascondono nelle pareti o nel pavimento, come l'ombrello capovolto sotto l'olivo, o i labirinti di pietra e i bassorilievi bronzei. Dietro il tunnel, una fila di cipressi rende ancora più forte la sensazione di protezione, di chiusura che si prova in questo luogo, pur essendo a cielo aperto.

Nell'*Hortus Conclusus* i progettisti fanno propri i linguaggi già usati nella storia



Mimmo Paladino, disegno per l'*Hortus Conclusus*, Benevento, 1992.

(Fonte: D. Eccher (a cura di), *Mimmo Paladino. L'opera su carta 1970-1992*, catalogo della mostra, Galleria Civica di arte contemporanea, Trento, 16 mag. – 5 lug. 1992)



Mimmo Paladino, dettaglio della pavimentazione, *Hortus Conclusus*, Benevento, 1992.

(Fonte: archivio Grazia Poli)



Mimmo Paladino, arch. Roberto Serino e arch. Pasquale Palmieri,

Hortus Conclusus, Benevento, 1992.

(Fonte: archivio Pasquale Palmieri)

¹¹ Mimmo Paladino in, *Conversazione con Mimmo Paladino*, all'interno della tesi di laurea di Grazia Poli discussa nella facoltà di Architettura presso il Politecnico di Milano dal titolo SPAZIOSCULTURA. Mimmo Paladino", relatore prof. Ida Farè, correlatore prof. Adriano Baccilieri, A.A. 1997/1998.

dell'architettura. La pavimentazione, ad esempio, è molto ispirata a Pikionis e all'uso che l'architetto greco fa della pietra, del mattone; uso, recupero che in questo caso sembrava il più adatto.

“ (...) nell'Hortus Conclusus di Mimmo Paladino e Roberto Serino a Benevento «il gioco» di «disgiunzione» avviene tutto tra interno ed esterno del luogo, tra presente e passato, tra naturale ed artificiale, tra parti preesistenti e parti di progetto, tra elementi ritrovati nel luogo ed elementi artistici di altissima qualità inseriti nel luogo, all'interno di una molteplicità di racconti e percorsi possibili, pur dentro uno spazio fisico assai ristretto, che, però, proprio per la sua ricchezza, è dilatabile a dismisura dalla, anzi dalle esperienze di ognuno.

Gli elementi frutto dell'invenzione poetica di Paladino caricano di valenza artistica anche i limitati elementi arborei esistenti all'interno del recinto, così che tutto conferisce a questo luogo un carattere di riverenza e di silenzio, in una parola «durevolezza», ben lontano da alcuni risultati contemporanei, apparentemente più in sintonia con una lettura più appariscente della poetica decostruttivista”¹².

Gli anni novanta sono caratterizzati da un'intensa attività di allestimento, da parte dell'artista beneventano, in luoghi fortemente connotati e storicamente rilevanti, anche se molto diversi tra loro.

Primo fra tutti Gibellina. Tradizionalmente il nome di Gibellina, la nuova Gibellina, è sinonimo di arte contemporanea, di coraggio della sperimentazione.

Così, anche nella annuale occasione di spettacolo, vengono chiamati i maggiori protagonisti dell'arte contemporanea a progettare le scenografie, le quali, una volta smontato l'allestimento, andranno ad arricchire il paesaggio



Mimmo Paladino, scenografia per "La sposa di Messina o I fratelli nemici", Gibellina, 1990.

(Fonte: D. Paparoni, *Trenta cavalli per "La Sposa di Messina"*, "Tema Celeste" n. 27/28, 1990, pp.46-47)

¹² Giovanni Cerami, *Il giardino e la città*, Laterza, Bari, 1996.

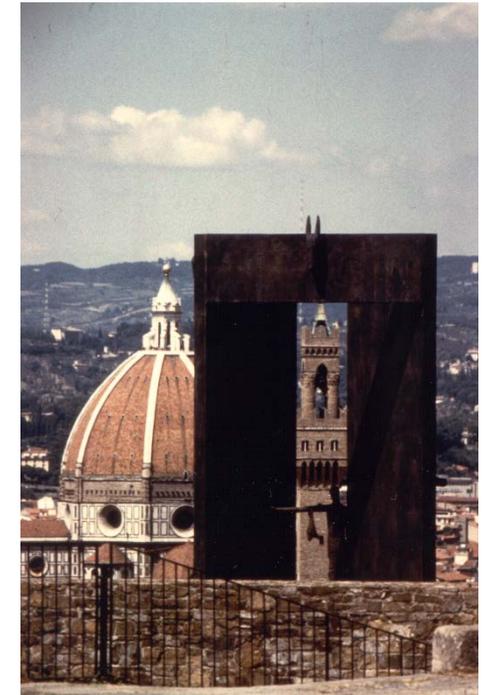
della città di Gibellina. Mimmo Paladino è chiamato a Gibellina nel 1990 dal regista Elio De Capitani e da Franco Quadri, direttore delle "Orestiadi", per progettare la scenografia de "La Sposa di Messina o I fratelli nemici", tragedia in quattro atti con cori di Friedrich Schiller, ambientata nella Sicilia del XIII secolo. terminate le rappresentazioni, tutta la scenografia viene smontata e, come sempre a Gibellina, trova una collocazione permanente.

Il gigantesco cavallo in rame, sdraiato su un fianco, che accoglieva gli spettatori all'ingresso dell'anfiteatro, si trova ora nella nuova Gibellina presso il Palazzo Di Lorenzo, un museo progettato dell'architetto Francesco Venezia, che ingloba al suo interno il frammento della facciata di un palazzo scampato al terremoto del '68. Francesco Venezia e Mimmo Paladino pensano insieme al luogo più opportuno dove collocare il cavallo, e ne progettano il supporto cementizio.

Il cavallo è nuovamente protagonista in altri due importanti esposizioni personali di Paladino: quella di Praga, del 1991, e quella di Firenze, del 1993.

A Praga, in occasione dell'inaugurazione della mostra, un enorme cavallo di legno, alto 4,5 metri, viene posizionato davanti all'entrata della Cattedrale, disteso, vinto. Ma durante la notte stessa una lettera dell'Arcivescovo chiede al Presidente Havel la rimozione immediata dell'oggetto invasore.

A Firenze, invece, un cavallo bronzeo domina, ieratico, tutta la città dal Forte Belvedere. Va considerato che una mostra a Forte Belvedere non è una mostra qualsiasi: è allo stesso tempo una consacrazione e una sfida. Consacrazione dato il prestigio storico del luogo – e delle mostre precedenti tra cui quelle di Melotti o Moore – sfida, perché dal Forte ci si affaccia sull'essenza della nostra civiltà resa visibile cioè Firenze, la cupola, il battistero, il campanile. Non c'è artista che non abbia accettato la sfida. Una mostra in questo luogo è in prima istanza un confronto con IL LUOGO per



Mimmo Paladino, mostra a Forte Belvedere, Firenze, 1993.

(Fonte: archivio Pasquale Palmieri)

antonomasia, concettuale e fisico insieme, tanto che è quasi impossibile parlare solo dell'opera di un artista, se non in forma di DIALOGO con la città simbolo. Allestita in tale inimitabile palcoscenico, questa esposizione costituisce una fondamentale tappa nel percorso di Mimmo Paladino, oltre che una formidabile occasione in cui mettere in dialogo l'opera scultorea con un significativo contesto architettonico. Infatti più di cento opere, in gran parte sculture, vengono disseminate sui prati, sui terrazzamenti dei bastioni ed all'interno della palazzina, sfruttando i naturali dislivelli architettonici. Si sviluppa così un immediato colloquio tra le opere, gli ambienti che le accolgono, e la città che si apre davanti a loro. Molti lavori sono realizzati espressamente per gli spazi del Forte. Paladino considera ognuna di esse come parte di un unico discorso complessivo; discorso che avviene attraverso l'accostamento, il dialogo e l'interazione fra le opere stesse, fra le opere e il luogo scelto per la collocazione, fra le opere e la città. Lui stesso, afferma: *"(...) allestendo questa mostra quello che ho cercato di creare è un equilibrio tra gli oggetti, che colloquiano tra di loro e lo spazio circostante"*.¹³

Questo è atteggiamento non è nuovo per Paladino. Nell'allestire questa esposizione e creare le opere che andavano a situarsi fra gli ambienti del Forte, egli considera ogni suo gesto, ogni sua realizzazione come parte di un'unica opera. Afferma: *"In realtà non è che io ami tanto fare queste differenze tra quadro dipinto, disegno o altro. Se tu fai un'opera che si sviluppa in uno spazio architettonico, ambientale, è come fare un quadro. Invece di muoverti su una superficie piatta con dei segni e dei timbri cromatici, ti muovi in uno spazio plastico con soluzioni che sono mosse dalle stesse esigenze di un foglio di carta."*¹⁴

¹³ Stefano Miliani, *Sculture in piazza? Oggi è meglio in un orto*, L'Unità, 12 lug. 1993, p. 18.

¹⁴ Mimmo Paladino in Grazia Poli, *Conversazione con Mimmo Paladino*, cit.

Dopo Firenze, un altro luogo simbolico è teatro di una esposizione personale: Pechino. Mimmo Paladino è il primo artista italiano che vede una propria mostra organizzata in questa città, presso la Galleria Nazionale di Belle Arti.

*“Troppe parole sono state spese in Occidente sull'internazionalità e/o la transnazionalità del linguaggio dell'arte contemporanea, e invece qui pare chiaro che contano solo le opere, per quello che sono materialmente, per la forza che hanno di evocare un pensiero”.*¹⁵

Ma l'opera che più di ogni altra è entrata nell'immaginario collettivo, è senza dubbio la “Montagna di sale”, installazione del 1995 che tutti evochiamo in legame a Napoli e a Piazza Plebiscito.

Si tratta una montagna a forma di cono alta venti metri, una struttura lignea ricoperta di sale, da cui emergono, seduti, in piedi o capofitti, una serie di cavalli neri realizzati in vetroresina. Si tratta di una citazione dell'allestimento scenografico già ideato in occasione delle “Orestiadi”, a Gibellina nel 1990.

Mimmo Paladino approda a Napoli alla fine del 1995 con una mostra memorabile sia per la quantità delle opere esposte, in tre diverse sedi, sia per il rapporto che riesce ad instaurare con l'intera città, visto che l'immagine della nuova Piazza Plebiscito diventerà simbolo della rinascita napoletana. La perfezione e l'armonia di questa piazza erano già note nel 1889 a Camillo Sitte, il quale la annovera tra gli esempi di buon disegno urbano di derivazione barocca insieme alle più note piazze romane. Anche grazie allo straordinario spettacolo offerto dall'installazione paladiniana, Piazza del Plebiscito torna ad rappresentare, per Napoli, il legame tra l'arte e la storia da sempre intessuti nell'identità millenaria di questa città. La piazza, “liberata” dalle auto, diviene simbolo, e fiore all'occhiello, di una mutata immagine della città, del cosiddetto



Mimmo Paladino,

“Montagna di sale” in Piazza Plebiscito, Napoli, 1995.

(Fonte: A. Bucarelli, E. Cicelyn, *La montagna del sale. Paladino a Napoli*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 1996)

¹⁵ Eduardo Cicelyn, *Un Paladino oltrepassa la Grande Muraglia*, Il Mattino, 27 mar. 1994, p. 20.

rinascimento napoletano.

Da questo clima è stato in qualche modo influenzato anche lo stesso Paladino. Egli, in occasione dell'inaugurazione della mostra dichiara: *“Leggo i giornali, guardo la televisione e mi accorgo come tutti gli altri che c'è una grande attenzione per Napoli. Credo di poter condividere il giudizio positivo che l'opinione pubblica internazionale esprime per le cose napoletane. D'altro canto, oggi è per me evidente che l'opera delle Scuderie è influenzata dai fermenti che vengono da Napoli. Penso al cinema delle ombre plumbee di Martone e delle luci sovrapposte di Corsicato o al teatro del delirio linguistico di Moscato. Questi umori dell'attualità culturale della città attraversano e affollano il mio lavoro. Ecco, lavorando a questa mostra, mi sono sintonizzato sull'onda della Napoli che più amo e conosco. Della Napoli a me contemporanea”*.¹⁶

Ma se l'installazione di Paladino ha contribuito indiscutibilmente alla nuova immagine di Napoli, è anche vero che i lavori per Piazza Plebiscito erano cominciati ben prima. La decisione di liberare questa piazza dall'opprimente parcheggio, di risistemarla e renderla luogo capace di accogliere gli avvenimenti simbolo della rinascita culturale, fu uno dei primi interventi della nuova giunta comunale, presieduta dal Sindaco Bassolino.

L'impatto di questa opera al centro della Piazza è straordinario. L'architettura neoclassica fa da sfondo e contribuisce alla teatralità dell'installazione. Grazie ad un totale coinvolgimento, formale e di senso, essa non appare una giustapposizione, ma è parte della città stessa. I napoletani l'hanno subito adottata a loro simbolo, l'hanno vissuta. Questa opera d'arte è diventata a Napoli un'esperienza comune a tutti, luogo pubblico, scenario di

¹⁶Eduardo Cicelyn, *Scuderie metropolitane*, Il Mattino, 16 dic. 1995, p. 12.

manifestazioni della società.

“Napoli” - scrive Antonio Bassolino¹⁷- “ha comunque dimostrato una cosa molto semplice. L’arte contemporanea non è per forza dimensione elitaria per pochi specialisti, ma può essere veicolo dell’immaginario collettivo e può contribuire a tessere la trama di una collaborazione fra istituzione e cittadini che si chiama civiltà”. La Montagna del Sale di Paladino, aggiunge Bassolino, “è stata l’immagine della vita che può cambiare se lo vogliamo, se ci sforziamo, se ci crediamo. Per me la Montagna è la metafora della costruzione della nuova Napoli: fatica, dolore, ma anche grande fiducia e speranza nel futuro”.

A contribuire è anche il contrasto tra la teatralità dell’evento in Piazza Plebiscito e l’intimo raccoglimento all’interno delle Scuderie di Palazzo Reale. Secondo Putnam¹⁸ i lavori di Paladino fanno sì che questo spazio oscuro torni a respirare, riprenda vigore.

Qui, oltre ai bronzi, è esposta una serie di lavori in bianco e nero. Essi, nonostante sia lontana dall’usuale carica cromatica dell’artista, possiede la medesima carica energetica che caratterizza l’intera opera di Paladino. Sono appesi in alto sulle pareti, come se l’Artista li avesse appena realizzati e stesi ad asciugare nel suo studio. Il lavoro si rivela carico di tensione e possiede grande profondità e densità interiore. In special modo colpisce il gruppo di busti di gesso con le bocche spalancate. Le armonie create in questo spazio delle scuderie sono quelle di una presenza che è possibile percepire e respirare, oltre che vedere.

“(…) L’architettura sotterranea, questo luogo cavo, - dichiara Paladino¹⁹- mi suggerivano il dialogo, il confronto, la collaborazione. Ho provato le medesime



Mimmo Paladino,
allestimento presso le Scuderie di Palazzo Reale, Napoli, 1995
(Fonte: Grazia Poli, tesi di laurea presso facoltà di Architettura del Politecnico di Milano dal titolo *“SPAZIOSCULTURA. Mimmo Paladino”*, relatore prof. Ida Farè, correlatore prof. Adriano Baccilieri, A.A. 1997/1998, pag. 137)

¹⁷Antonio Bassolino in Angelo Bucarelli, Eduardo Cicelyn, *La montagna del sale. Paladino a Napoli*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 1996.

¹⁸James Putnam, *Mimmo Paladino*, Tema Celeste, n. 56, primavera 1996, p. 60.

¹⁹Eduardo Cicelyn, *Scuderie metropolitane*, cit.

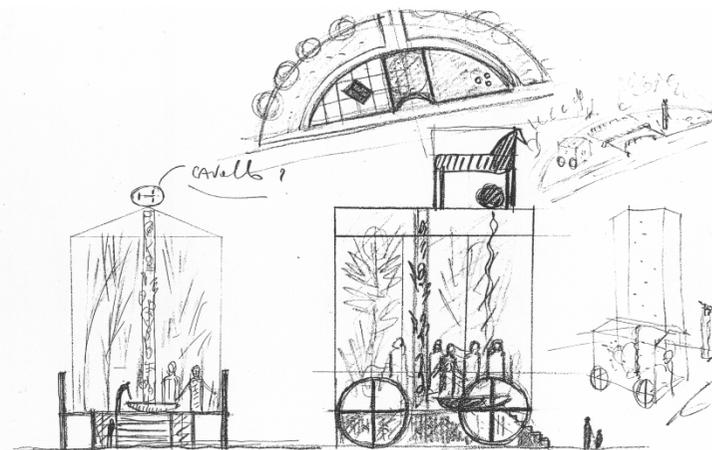
sensazioni di quando vado in giro per le strade di Napoli. Quando cioè mi rendo conto che Napoli è un luogo che si espone e si ritrae, si affolla e si svuota, in una danza che ha un ritmo solo in apparenza caotico. Ecco perché nelle Scuderie troverete delle pareti cariche di segni e altre improvvisamente disadorne. Certi silenzi improvvisi, come alcune rotture precipitose, forse voi napoletani non ve ne accorgete, sono la suggestione più grande di questa città."

Nel 1996, terminato il periodo di apertura della mostra, Mimmo Paladino decide di donare alla città di Napoli una delle opere esposte. Si tratta dell'opera bronzea *Elmo*, che si trovava all'interno del cortile di Palazzo Reale durante i mesi di apertura dell'avvenimento temporaneo. E' Paladino stesso a decidere il luogo in cui collocarla permanentemente: egli opta per il Maschio Angioino, uno dei luoghi napoletani di maggior interesse culturale.

Sempre nel 1995, Mimmo Paladino è coinvolto dall'architetto Italo Rota, allora assessore alla qualità urbana nel Comune di Milano, in un progetto per un altro luogo pubblico, anche se con caratteristiche completamente diverse, e cioè il marmoreo e desertico piazzale della Stazione Centrale.

Il progetto in cui si cimenta Paladino riguarda la nuova sistemazione del piazzale su progetto degli architetti Carlo Chambry, Antonio Zanuso e William Pascoe, vincitori di un Concorso istituito nel 1988 e sponsorizzato dalla Metropolitana Milanese. La loro realizzazione prevede una ordinata rilettura geometrica del grande piano pedonale posto di fronte all'edificio dello Stacchini.

Paladino propone di collocare un'opera la cui caratteristica principale, a differenza dell'installazione napoletana, è quella di essere un'opera chiusa in sé stessa; essa richiama alla mente gli scenari di città dalle architetture di vetro, le immagini visionarie di Paul Scheebart di inizio Novecento.



Mimmo Paladino, schizzo progettuale per installazione da collocare nel piazzale della Stazione Centrale a Milano, 1995.
(Fonte: ibidem, pag. 129)

Si tratta di una grande casa di vetro su quattro ruote, nella quale entrare e trovare uno spazio abitato da figure silenziose, ieratiche. Un altro mondo chiuso da quattro pareti in cui isolarsi, senza dimenticare di essere in uno dei luoghi più frequentati della città, grazie alla trasparenza del materiale da cui si è protetti. Al centro di questo spazio coperto è sistemata una colonna, un totem. Sulla cima è posta una testa, dal cui orecchio sgorga acqua che finisce in un grande catino posto alla base della colonna. Altre presenze vegetali contribuiscono ad avvolgere, a proteggere il visitatore. Sopra il tetto di questa casa Paladino colloca un cavallo. Come nel progetto per Piazza Vari a Benevento, l'artista ama richiamare l'attenzione dello spettatore con una presenza del tutto disattesa, spiazzante. E' il fattore emozionale e disarmante che contraddistingue il lavoro di questo Scultore, soprattutto negli interventi urbani.

E' facile immaginare il fascino che questa opera avrebbe esercitato, anche pensando a chissà quale tipo di illuminazione avrebbe progettato Paladino per la notte.

Quasi subito emerge l'esigenza di creare uno spazio racchiuso, in cui isolarsi. Uno spazio da far abitare da altre figure. Come ho già avuto modo di constatare, questa esigenza è una costante del processo progettuale e interpretativo di Paladino, che a tale proposito dichiara: *"E' evidente che il mio lavoro soffre meno se riesce ad essere isolato da una confusione quotidiana. Tra l'altro, l'idea di fare un'opera davanti alla stazione Centrale di Milano, quindi luogo trafficatissimo, non l'ho rifiutata. L'ho accettata, ci ho lavorato e alla fine è venuta fuori una casa di vetro dove tu, da fuori, puoi vedere un interno. Poi vai*

dentro e ti isoli da quello che è il rumore, il traffico, tutto quello che succede fuori. Essendo di vetro, hai un'introspezione interno - esterno."²⁰

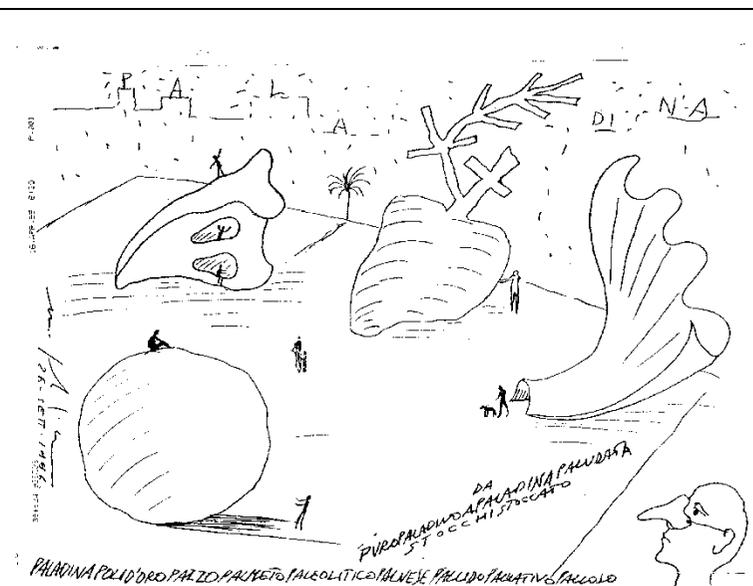
Rimanendo in ambito lombardo, l'artista si impegna, nell'anno successivo, in un progetto per la città di Paladina. A differenza di quanto si potrebbe pensare, non si tratta di progetti utopici per una *Sforzinda* del Duemila. Paladina esiste veramente e si trova nella provincia di Bergamo.

L'occasione è l'invito, da parte degli architetti lombardi Attilio Stocchi e Gualtiero Oberti, a partecipare ad un concorso di progettazione per la piazza della città di Paladina.

Si tratta di una storia via fax. Cominciano i due progettisti, elaborando una filastrocca sui rimandi etimologici tra le parole 'paladina' e 'paladino', uomo in guerra protagonista del loro progetto. L'Artista risponde con un disegno della piazza. Lo spazio, non del tutto circoscritto, è occupato da poche, imponenti presenze: un mantello, un naso, un cuore, una palla.

Questa proposta sfocerà nell'idea di realizzare una scenografia per la piazza, per la contigua Bergamo o per città inizianti con PAL, con gli elementi rappresentati da Paladino costruiti in cartapesta. Poi, ricomincia il racconto in rime. I due architetti fanno richiesta di continuare il gioco, inviando a Paladino un testo dal titolo *A - MENO*, a cui Paladino controbatte, seguendo le "istruzioni", e inviando loro una scultura che rappresenta uno stocco, per poi ricevere, dopo qualche tempo, un "naso" di pietra inviatogli dai due progettisti lombardi

Negli anni a seguire diventano sempre più frequenti le collaborazioni con gli architetti. Nel 1997 Ignazio Gardella, all'interno della sua partecipazione al concorso per la ricostruzione del teatro "La Fenice", assegna a Paladino



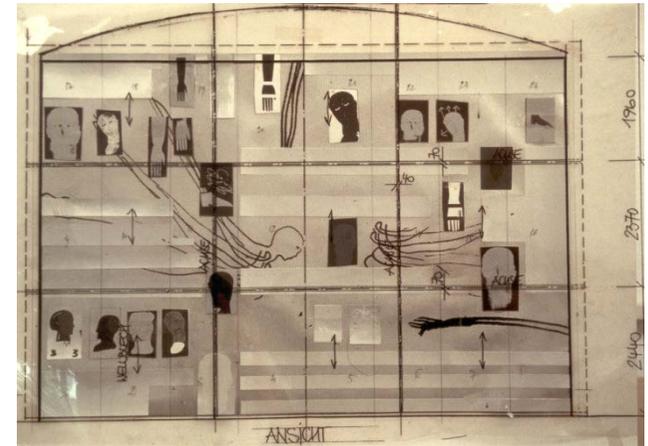
Mimmo Paladino, disegno per il concorso per la piazza di Paladina (BG) a cui partecipa coinvolto dagli architetti Gualtiero Oberti e Attilio Stocchi, 1996.

(Fonte: ibidem, pag. 222)

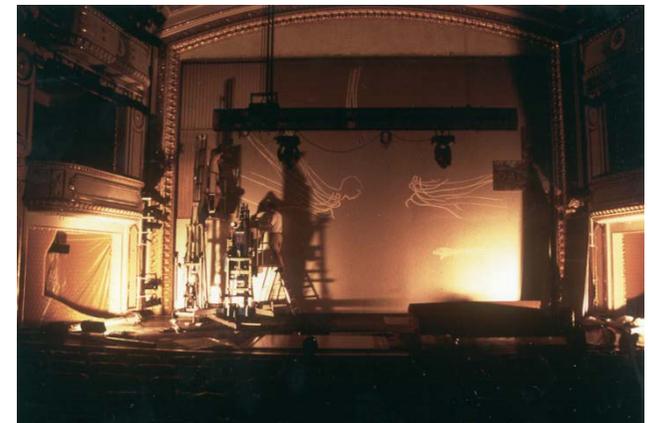
²⁰ Mimmo Paladino in Grazia Poli, *Conversazione con Mimmo Paladino*, cit.

l'incarico di progettare un nuovo apparato decorativo per le balaustre dei palchi. A partire dall'immagine originaria, straripante di stucchi e di fregi, e dalla storia del teatro veneziano, l'artista irrompe nella sala con un gesto energetico e concettuale al tempo stesso. Catturata la luce dell'oro, ormai andato perduto, la frammenta e la trasferisce in una esplosione di scaglie metalliche, schegge vibranti applicate su un fondo grigio neutro, quasi incenerito.

Nel 1998 l'architetto austriaco Günter Domenig, nell'ambito di una ampia ristrutturazione di un teatro *jugendstil* di inizio Novecento, chiama Mimmo Paladino a Klagenfurt, in Austria, a progettare un sipario tipologicamente detto 'alla tedesca', cioè rigido. Affida questo compito all'artista dandogli piena libertà ma al tempo stesso alcuni vincoli. A parte naturalmente il rispetto delle misure del boccascena, il sipario deve avere un aspetto neutro, metallico. Il processo messo a punto da Paladino per la realizzazione di questo sipario è frutto di un lavoro di collaborazione tra una mente progettuale, l'artista, e le maestranze del laboratorio serigrafico, la cui esperienza e voglia di sperimentare, insieme a quelle di Paladino, sono fondamentali. La realizzazione finale prevede l'uso di 24 pannelli di alluminio, realizzati con processo serigrafico a partire da un bozzetto in scala 1:12, assemblati a formare un unico grande pannello a misura del boccascena, a loro volta bloccati su un telaio, il quale si collega al meccanismo di elevazione. Sul pannello finale, oltre ai disegni serigrafati, sono applicate delle "mattonelle" di alluminio, alcune vuote, altre contenenti "figure timbriche" stampate con processo serigrafico su disegno di Paladino. In questo modo all'interno della sala teatrale, luogo principale dell'edificio, si ripresenta il contrasto tra le due epoche che già si manifesta all'esterno. Infatti, oltre al restauro dell'edificio novecentesco, l'architetto progetta un nuovo corpo, aggiunto nel lato



Mimmo Paladino, plastico per il sipario di Klagenfurt, 1998.
(Fonte: ibidem, pag. 153)



Fasi di montaggio del sipario di Klagenfurt di Mimmo Paladino, 1998
(Fonte: ibidem, pag. 159)

posteriore del teatro. Si tratta di un edificio praticamente bifronte. Da un lato la facciata di inizio Novecento, dall'altra la facciata che guarda al Duemila, con la "violenza espressiva"²¹ tipica dei lavori di Domenig.

Paladino, chiamato dagli architetti Multari, Corvino, Del Grosso insieme a Roberto Serino a inserire una scultura nell'ambito di un progetto per Piazza dei Bruzi a Cosenza, inaugurata nel 1998, porta una scultura-fontana di grande forza impattiva. La realizzazione di questa piazza rappresenta il seguito di un concorso di idee istituito alcuni anni prima dall'Amministrazione Comunale per restituire identità alla piazza. Nelle intenzioni dei progettisti, c'era quella di recuperare questo spazio all'uso della gente, arricchendolo di elementi minimi, semplici, partendo dall'idea di recuperare l'uso e il valore che piazza dei Bruzi deve avere per l'intera città di Cosenza, facendoli affiorare ed evidenziandoli.

A contraddistinguere la volontà del progetto sono più specificamente tre elementi: una lunga vasca d'acqua in marmo neo, in cui è collocato, sul filo dell'acqua, l'elmo di Paladino, una seduta lunga quasi trenta metri, rivestita in travertino, ed un muro edificato sulla fiancata della chiesa di San Nicola, che rappresenta una nuova quinta, un elemento di relazione che non è solo formale ma anche funzionale all'accesso alla chiesa. La commissione, presieduta dall'artista cosentino Aldo Turchiaro, scelse il progetto di questo team di architetti per la suggestiva vasca d'acqua e l'elmo di bronzo di Mimmo Paladino, elemento, secondo Turchiaro, che raccoglie in sé e sintetizza la storia dei Bruzi.

Il dialogo con contesti storici importanti prosegue nello stesso anno, quando Mimmo Paladino viene chiamato ad intervenire a S. Giminiano all'interno della manifestazione *Arte all'Arte*, dove gli artisti possono scegliere luoghi a loro



Piazza Bruzi, Cosenza.
Intervento di Mimmo Paladino nell'ambito del progetto degli architetti Multari,
Corvino, Del Grosso e Serino, 1998.
(Fonte: ibidem, pag. 149)

²¹ Vincenzo Paolo Genovese, *Gunther Domenig. Lanci di masse diroccate*, Universale di Architettura, n. 44, giugno 1998.

piacimento e collocarvi loro opere. Paladino decide di occupare i locali della Fortezza di Poggio Imperiale, una fortezza medicea progettata da Giuliano da Sangallo per Lorenzo II Magnifico, e la Fonte delle Fate, un complesso architettonico del XII secolo nascosto tra le colline nei pressi di Poggibonsi, collocandovi, sul filo del livello dell'acqua, una serie di opere intitolata "I dormienti". L'installazione da temporanea è diventata permanente poiché l'artista l'ha poi donata alla cittadinanza.

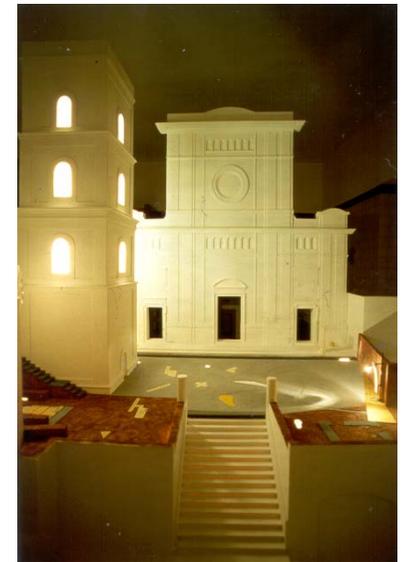
L'anno successivo, la stessa opera sarà oggetto di un'altra singolare installazione all'interno della Roundhouse a Londra. Qui il pubblico, accompagnato dalle sonorità di Brian Eno, cammina lungo un percorso circolare sotterraneo, fino a sfiorare "I dormienti" che giacciono, al buio, sulla terra.

Mimmo Paladino, nello stesso periodo, affronta un altro progetto a scala urbana, quello per la sistemazione di Piazza Flavio Gioia a Positano. Il progetto viene steso nel 1998 anche se la realizzazione, in seguito ad alcune varianti, terminerà nel 2003. L'architetto Rosalba Iodice, incaricata dal Comune, si occupa degli aspetti più funzionali del progetto. Tuttavia il rapporto che si instaura tra l'architetto e Paladino rappresenta una collaborazione a quattro mani: architetto e artista dialogano serenamente, interagiscono con un obiettivo comune.

Le finalità di tipo funzionale che il progetto si propone sono il ridisegno della scala di accesso alla piazza mediante un miglioramento della pendenza della rampa; maggiore fruibilità degli elementi monumentali, in particolar modo il campanile settecentesco liberato sui quattro lati e visitabile anche dal retro; ridefinizione delle viste prospettiche, sia del mare che delle quinte architettoniche; nuova pavimentazione in battuto di lapillo, integrata dalla presenza di sedute e di elementi musivi disegnati da Paladino, in parte in



Mimmo Paladino, installazione all'interno della Fonte delle Fate, Poggibonsi, 1998.
(Fonte: archivio Grazia Poli)



Mimmo Paladino, plastico per la sistemazione di piazza Gioia a Positano, 1998.
(Fonte: Grazia Poli, cit., 1997/1998, pag. 200)

vetroso “oro pavimentale”. La pavimentazione, uniformemente ripartita a grandi riquadri, risulta frammentata da inserti musivi, lacerti il cui apparato iconografico permette di leggere in filigrana la storia della piazza e della stessa Positano. In particolare, l'oro musivo richiama alla memoria il gusto bizantino che, nei secoli XV e XVI unisce le repubbliche marinare che guardano ad Oriente, Amalfi come Venezia.

Paladino firma, a distanza di poco tempo, insieme all'artista romano Domenico Bianco, un progetto per il monte Echia a Napoli. Si tratta di un intervento artistico voluto dal Comune di Napoli e mirato al recupero di uno dei luoghi simbolici della città, la montagna di tufo, anonima e degradata, che si innalza nel borgo di Santa Lucia. Nelle sale di Palazzo San Giacomo, sede del Comune di Napoli, insieme al sindaco Bassolino, Paladino e Bianchi presentano ai cittadini napoletani il plastico, realizzato da un'equipe di architetti sotto la direzione di Alex Zaske. La morfologia del costone, rilevato nei dettagli per l'occasione, viene messo a nudo evidenziando così la struttura geologica originaria del sito. La torre piramidale risulta costellata dai frammenti artistici di Bianchi, in marmo, e di Paladino, in alluminio specchiante, quasi schegge di specchio affollate dalle figure timbriche già incontrate a Klagenfurt. L'installazione, con il recupero della piramide tufacea, al cui interno è previsto l'inserimento di un ascensore, fa parte di un ampio progetto di riqualificazione di tutto il quartiere, curato dall'architetto Cesare De Seta.

Napoli è, in questi anni, si fa promotrice della questione dell'arte “pubblica” attraverso l'apertura di alcune nuove stazioni della metropolitana, operazione culturale di grande respiro che vede protagonisti i maggiori nomi dell'architettura e dell'arte contemporanea. L'atelier Mendini firma la stazione “Salvator Rosa” della Linea 1, stazione costituita da due uscite, inaugurate in



Mimmo Paladino, dettagli degli interventi a Piazza Gioia, Positano, realizzata nel 2003. (Fonte: archivio Gianluca Bonini)

tempi diversi tra il 2001 e il 2002. L'intervento architettonico si fonde con quello artistico, cui prende parte anche Mimmo Paladino. L'artista lascia la sua impronta, oltre che sui piani terrazzati, che diventano giardini di sculture all'aperto, soprattutto sugli edifici circostanti. Sulle fiancate degli edifici che si affacciano sull'uscita a monte, Paladino "stende" veli di mosaico d'oro svolazzanti in netto contrasto col blu acceso, colore scelto per connotare i palazzi che qui diventano vere e proprie quinte di un palcoscenico in l'arte è protagonista. Nell'uscita a valle, il fronte grigio dell'edificio, che si trova di fianco all'ingresso della metropolitana, viene illuminato da un'esplosione di frammenti musivi dorati, intervallati da stendardi colorati contenenti lacerti del cifrario segnico tipico dell'artista. Si tratta di un'opera fortemente integrata alla morfologia degli edifici esistenti, armonicamente inserita nel paesaggio urbano napoletano sia sul profilo estetico che su quello concettuale.

Il mosaico è ormai diventato, per Mimmo Paladino, uno dei mezzi più adatti per esprimere il proprio linguaggio, soprattutto quando impegnato in contesti architettonici. Nell'occasione del Giubileo del 2000, l'artista viene chiamato dal Comune di Roma a compiere una grande opera musiva, collocata qualche anno più tardi, segno tangibile e permanente a celebrazione dell'Anno Santo. Il contesto è uno dei grandi cantieri romani avviati nel nuovo millennio, quello del nuovo complesso museale dell'Ara Pacis, ad opera di Richard Meier.

Il frutto di un'altra importante collaborazione è purtroppo è rimasto sulla carta. Si tratta di un progetto, presentato nel 2002, di un intero polo turistico da realizzarsi a Pietrelcina, a pochi chilometri da Benevento, meta di pellegrinaggio per i devoti di San Pio. L'iniziativa nasce da un accordo di programma tra la Regione Campania e il Centro Italiano per il Turismo e prevede la realizzazione di un centro di accoglienza che si estende su un'area di 100 x 350 metri. L'architetto ticinese Mario Botta, accolto l'incarico di

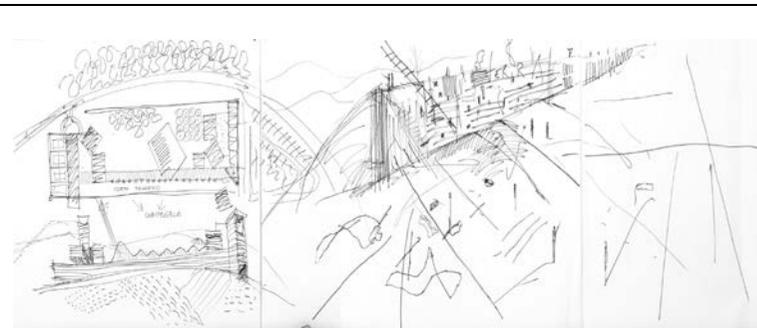


Mimmo Paladino, interventi per l'uscita della stazione "Salvator Rosa" a Napoli,, nell'ambito del progetto dell'Atelier Mendini, 2001-2002.

(Fonte: ibidem)

stesura del progetto, collabora con Mimmo Paladino fin dalle prime fasi preliminari di idealizzazione dell'opera. Insieme si recano sul posto e tracciano quelle che diventeranno le linee guida del progetto: dare risalto al paesaggio naturale circostante attraverso *“architetture con una geometria forte e precisa, capaci di definire un limite fisico tra natura e artificio”*²², mantenere il rapporto visivo con l'antico centro di Pietrelcina, sviluppare il progetto con pochi volumi costruiti, inquadrati lungo due precisi assi di riferimento, scardinati da un elemento centrale, fulcro dell'intervento. Nel definire il confine tra l'intervento e la campagna, nasce l'idea, già suggerita dalla conformazione del terreno, di porre un lungo edificio a stecca a sud ovest. Il piano terra a pianta libera, porticato, presenta un lunghissimo muro, confine netto, segno sul territorio forte e incisivo. Questo sarà il muro su cui Mimmo Paladino andrà principalmente ad operare, oltre che occuparsi della direzione artistica generale dell'intervento. Ma per il momento non ci sono intenti precisi da parte dell'artista, il quale ama sovrapporsi al costruito durante l'avanzare del cantiere. Dichiara infatti: *“Io non mi muovo come un architetto. Non riesco mai a pensare a un progetto e portare avanti questo progetto così come è stato disegnato. Mi riservo di fare delle modifiche in corso d'opera, perché non riesco proprio mentalmente a pensare che un progetto vada a realizzarsi con un'idea non modificabile. Credo sempre che alla fine devo modificare delle cose. Quando sei lì c'è la luce vera che arriva, il sole, la materia. E' come fare un quadro, non è immaginabile prima.”*²³

A pochi chilometri da Pietrelcina si trova S. Giovanni Rotondo, altro luogo di



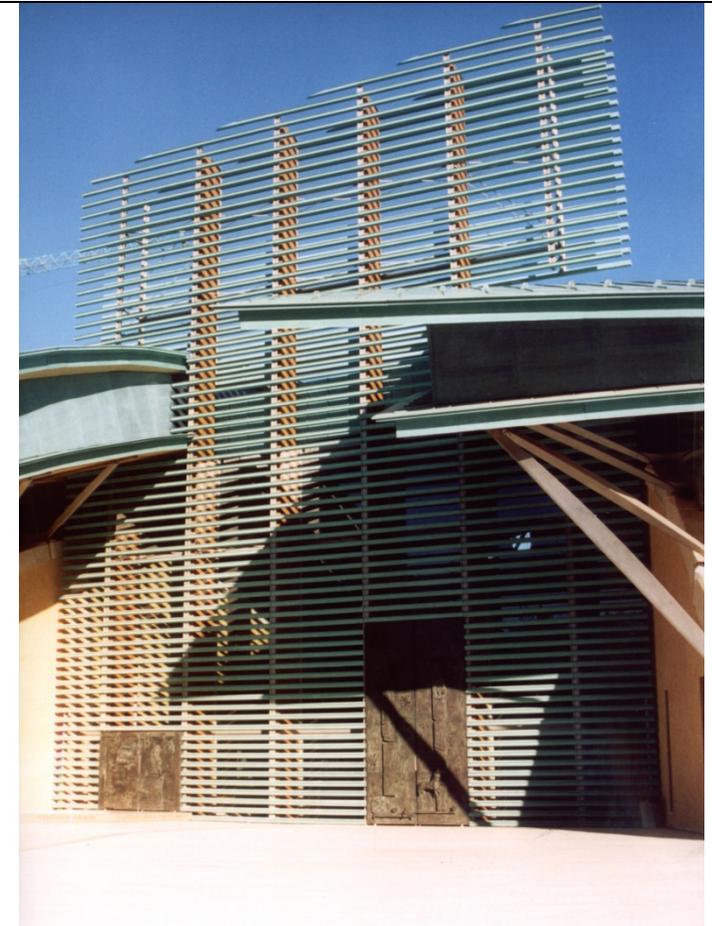
Mimmo Paladino, schizzi per il progetto di un polo turistico da realizzare a Pietrelcina (BN), insieme all'arch. Mario Botta, 2002.

(Fonte: Grazia Poli, *Spazio Paladino. Contaminazioni fra arte e architettura*, in Claudio Spadoni (a cura di), *Mimmo Paladino in Scena*, catalogo della mostra, Loggetta Lombardesca e Santa Maria delle Croci, Ravenna, 20 marzo – 17 luglio 2005, Silvana Editoriale, Milano, 2005, pag. 188)

²²Dalla relazione di progetto presentato all'interno della mostra *Mario Botta - Mimmo Paladino. Strutture ricettive per i fedeli di Padre Pio a Pietrelcina*, allestita in occasione della settimana della cultura 2003, su invito della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico Artistico e Demotnoantropologico per le province di Caserta e Benevento, intitolata 'Arte e Architetture contemporanee', Benevento, Ex Convento San Felice, 5 – 11 maggio 2003.

²³ Mimmo Paladino in Grazia Poli, *Conversazione con Mimmo Paladino*, cit.

culto per i pellegrini seguaci di San Pio. Qui l'architetto Renzo Piano ha terminato nel 2004 un importante intervento, una nuova grande chiesa, costruita di fianco alle due già esistenti, per accogliere le centinaia di migliaia di fedeli che ogni anno si recano a pregare sulla tomba del santo. L'impianto della chiesa, di andamento spiraliforme, porta il visitatore a costeggiare, lateralmente al sagrato di ingresso, una sorgente d'acqua che va degradando, di vasca in vasca, fino a scendere, interrarsi e riemergere dalla parte opposta della chiesa, ove si trova l'ingresso liturgico e la vasca battesimale. In questo luogo riparato e pieno di pace, i Padri Cappuccini hanno chiesto l'intervento di Mimmo Paladino. L'intervento scultoreo si distribuisce sulle due porte in bronzo, quella maggiore, ingresso liturgico alla chiesa, e quella minore, affaccio sul battistero ottagonale in pietra. Entrambe si innestano sulla parete della chiesa che, su questo lato, presenta una grande vetrata rivestita da pannelli, tipo brise-soleil in rame, la cui funzione è quella di filtrare la luce naturale. L'artista è chiamato ad interpretare un programma iconografico studiato dal consulente liturgico della chiesa. I due battenti della porta maggiore presentano da una parte le stelle e Abramo cui fu detto: *"Farò la tua discendenza più numerosa delle stelle del cielo"*²⁴; dall'altra le pecore e il Buon Pastore. Sulla porta minore è rappresentato il battesimo di Gesù: su un battente Giovanni Battista e sull'altro Cristo battezzato dall'alto. L'intervento paladiniano dialoga in maniera armonica con il contesto architettonico di Renzo Piano. *"Le sue sculture sono moderne, appartengono al nostro tempo, non solo perché pienamente consce e complementari al linguaggio dell'arte moderna così come si è sviluppato in questo secolo (Brancusi, Picasso, Giacometti, Beuys) ma perché affrontano in modo nuovo il tema della*



Mimmo Paladino,
interventi scultorei all'interno della chiesa progettata da
Renzo Piano a S. Giovanni Rotondo, 2004.
(Fonte: archivio Gianluca Bonini)

²⁴ Frati Minori Cappuccini – Provincia di Sant'angelo e Padre Pio *Pietre di bellezza e di santità. La chiesa di San Pio da Pietrelcina in San Giovanni Rotondo*, Chiesa San Pio da Pietrelcina, Foggia, 2004, pag. 77.

segretezza e del gesto, indispensabili all'arte, alla fine del ventesimo secolo, come mai in passato."²⁵

Dagli architetti Franco Purini e Laura Thermes giungono due occasioni di confronto in ambito ecclesiastico. La prima è rappresentata dal progetto per una chiesa a Lecce, terminato qualche anno più tardi, nel 2006, facente parte del complesso parrocchiale San Giovanni Battista. Per Franco Purini non è nuova la collaborazione con l'artista beneventano, avendolo già invitato, in qualità di presidente, a far parte del comitato scientifico della mostra "Dal futuro al futuro possibile nell'architettura italiana", una delle iniziative comprese nella manifestazione "Italia in Giappone 2001-2002" svoltasi a Tokyo. Nell'ambito del progetto per l'edificio pugliese, Paladino fornisce il progetto per le grandi vetrate, il portale in bronzo e il battistero. Nonostante lo spazio fosse già definito, riesce ad interpretarne la natura scabra ed essenziale, grazie alla sua innata capacità di toccare corde molto profonde con elementi apparentemente molto semplici. Afferma: *"nel tempo, venendosi ad accumulare una serie di lavori architettonici, per ragioni di committenza o di mio personale interesse, mi sono reso conto che ciò che io immaginavo spazialmente lo avevo già realizzato sul disegno ed in pittura: quando leghiamo insieme tre linee nel disegno, per un gesto istintivo, innato, siamo portati a dargli un senso nello spazio. (...) Non esiste però una regola stabilita, secondo la quale un determinato lavoro può funzionare: è più che altro una regola interna, innata, che nell'artista è più sviluppata che in altri".*²⁶

Nel 2004, l'architetto romano invita nuovamente Paladino. L'occasione è rappresentata dal concorso per la sistemazione del presbiterio del Duomo di Parma. Nel bando non si prevede necessariamente la presenza di un artista



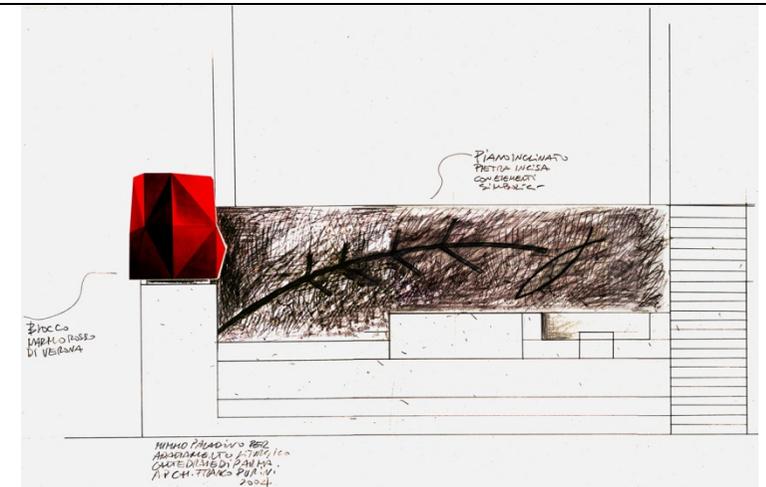
Mimmo Paladino,
dettaglio degli interventi scultorei all'interno della chiesa progettata da
Renzo Piano a S. Giovanni Rotondo, 2004.
(Fonte: ibidem)

²⁵ Norman Rosenthal in Achille Bonito Oliva, Norman Rosenthal, *Mimmo Paladino*, catalogo della mostra, Forte Belvedere, Firenze, 9 lug. - 10 ott. 1993, Fabbri Editore, Milano, 1993.

²⁶ Mimmo Paladino intervistato da Marco Izzolino in *Paladino. I maestri di Terrae Motus. Reggio di Caserta*, cit., pag. 117.

ma Purini ritiene che essa sia *“indispensabile per dare alla nuova sistemazione del presbiterio una dimensione più ampia e complessa, nella quale l'arte assumesse un ruolo primario”*²⁷. In questo caso, il lavoro comune inizia fin dai primi bozzetti, dalla stesura iniziale dell'idea. Il progetto architettonico può così procedere accogliendo i suggerimenti spaziali contenuti nelle proposte di Paladino, in particolare nella soluzione per l'ambone, punto focale del presbiterio e luogo simbolico dell'edificio ecclesiastico. Prendendo a prestito le parole che usò Giò Ponti²⁸ nel leggere l'intervento di Matisse per la Chapelle du Rosaire a Vence, si può affermare che Paladino manda indietro l'arte, la sua arte, dove è il luogo della religione. Questo spazio è, nel suo complesso, estremamente puro ed essenziale e, grazie all'interazione tra il lavoro dell'architetto e quello dell'artista, può essere considerato al pari di ciò che Paladino chiama *“pittura vedente”*: *“lo definisco “pittura vedente” quella che riesce ad attrarre e ad emozionare con regole che vanno al di là di quanto è semplicemente raffigurato. E l'architettura che intendo io può essere considerata una “pittura vedente”, perché ha la capacità di sintetizzare le caratteristiche spaziali dei luoghi, le necessità di chi la abiterà, le condizioni della luce, ecc: ha la capacità, in sostanza, di “vedere oltre” quanto il semplice disegno o progetto potrebbe fare immaginare”*.²⁹

Si infittiscono i rapporti tra Paladino e gli architetti. Nel 2004, alla IX Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, viene presentata un'opera, dell'architetto Massimiliano Fuksas, connotata dalla partecipazione dell'artista



Mimmo Paladino, progetto per la sistemazione dell'ambone del Duomo di Parma, presentato all'interno del concorso per la sistemazione del presbiterio del Duomo stesso a cui ha partecipato con l'arch. Franco Purini, 2004. (Fonte: Grazia Poli, cit, 2005, pag. 189)

²⁷Grazia Poli, *Spazio Paladino. Contaminazioni fra arte e architettura*, in Claudio Spadoni (a cura di), *Mimmo Paladino in Scena*, catalogo della mostra, Loggetta Lombardesca e Santa Maria delle Croci, Ravenna, 20 marzo – 17 luglio 2005, Silvana Editoriale, Milano, 2005, pag. 188.

²⁸ *“Matisse, a Vence, si limitò a simboli puramente grafici: se avesse dipinto figure, avrebbe fatto del matisse, il matisse gli avrebbe preso la mano; nella religione non esiste un Cristo matisse, esiste un Cristo creduto: ciò che fece Matisse non facendo del Matisse è profondamente rispettoso, è religioso. Matisse ha mandato indietro l'arte, la sua arte, dove era il luogo della religione.”* in Giò Ponti, *Amate l'architettura*, cit., pag. 269.

²⁹Mimmo Paladino intervistato da Marco Izzolino in *Paladino. I maestri di Terrae Motus. Reggio di Caserta*, cit., pag. 118.

beneventano. Si tratta del progetto di un edificio ad uso commerciale denominato Porta Palazzo, a Torino. L'edificio, composto da cinque piani, due interrati, in cui sono state riportate alla luce due ghiacciaie ipogee, e tre fuori terra, termina con una copertura ad andamento spiraliforme, "ritagliata" come a generare e illuminare l'architettura sottostante. Il perimetro esterno è caratterizzato da una facciata semitrasparente, costituita da un sistema di strati sovrapposti di vetro sostenuto da montanti in acciaio. L'intervento di Paladino si articola in tre ambiti, per ognuno dei quali egli sviluppa un differente tema: un solido a più punte, una in appoggio su una testa umana, in fusione di alluminio, da posizionare sulla copertura; un disco del diametro di cinque metri, su cui rotolano cappelli alla Beauys, da collocare nelle ghiacciaie esistenti (opera forse paragonabile a quella realizzata e presentata alla Reggia di Caserta)³⁰; scarpette e uccellini in bronzo, circa duecento pezzi, da imbullonare sui montanti della facciata in vetro.

Le scarpette in bronzo ricorrono spesso, ultimamente, nei lavori dell'artista beneventano. Le abbiamo viste a Roma, nella scenografia dell'"Edipo a Colono", ma ancora prima, alla fine del 2002, alla Triennale di Milano, all'interno di una installazione curata dall'architetto Serino, in occasione della mostra celebrativa del noto testo "Le città invisibili" di Italo Calvino.

Tema di questa ampia esposizione è *"Rendere visibile il non visibile./ Indagare quanto di reale c'è nell'immaginario con cui pensiamo alla città e quanto di immaginario c'è nel nostro modo di vivere e di percepire lo spazio urbano"*³¹. A partire da questo spunto, la Triennale di Milano chiama undici autori, appartenenti a diverse discipline, a cimentarsi in riflessioni sulle città descritte da Marco Polo. Roberto Serino viene invitato a impegnarsi sul tema della città



Mimmo Paladino, intervento nell'ambito del progetto per Porta Palazzo a Torino dell'arch. Massimiliano Fuksas, 2004. (Fonte: Grazia Poli, cit. 2005, pag. 190)



Mimmo Paladino e Roberto Serino, "Armilli", installazione durante l'esposizione celebrativa del testo "Le città invisibili" di Italo Calvino presso la triennale di Milano, 2002.

(Fonte: R. Serino, *Intorno ad Armilla*, in Claudio Spadoni (a cura di), *Mimmo Paladino in Scena*, catalogo della mostra, Loggetta Lombardesca e Santa Maria delle Croci, Ravenna, 20 marzo – 17 luglio 2005, Silvana Editoriale, Milano, 2005, pag. 207)

³⁰ Eduardo Cicelyn (a cura di), *Paladino. I maestri di Terrae Motus. Reggia di Caserta*, catalogo della mostra, Skira, Milano 2004.

³¹ Gianni Canova in A.A.V.V., *LA visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, catalogo della mostra, Mondadori, Milano 2002, pag. 183.

di "Armillà", città "che non ha muri, né soffitti, né pavimenti: non ha nulla che la faccia sembrare una città, eccetto le tubature dell'acqua (...). Nel sole brillano fili d'acqua sventagliati dalle docce, i getti dei rubinetti, gli zampilli, gli schizzi, la schiuma delle spugne. (...) dei corsi d'acqua incanalati nelle tubature di Armilla sono rimaste padrone ninfe e naiadi. Abituate a risalire le vene sotterranee, è stato loro facile inoltrarsi nel nuovo regno acquatico, sgorgare da fonti moltiplicate, trovare nuovi specchi, nuovi giochi (...)." ³²

L'architetto pensa immediatamente a Mimmo Paladino; il rapporto di collaborazione, collaudato da moltissimo tempo, è basato su "una sintonia ed un rispetto che ognuno ha del lavoro dell'altro che ha reso possibile un dialogo, anche a distanza, mai interrotto." I due si trovano a lavorare insieme e a discutere su varie ipotesi. "Poi nel silenzio guardando la luce che attraversava un cantiere fitto di puntelli di acciaio – racconta Roberto Serino ³³ - comprendemmo che Armilla era lì in quella luce, tra le tracce di una casa che non c'era, e che bastava una scarpetta d'argento. Un semplice accento." Pur occupandosi l'architetto del lungo lavoro di decifrazione e di scrittura del testo architettonico che seguì il momento dell'ideazione, l'apporto di Paladino fu fondamentale poiché l'artista spesso è capace di fornire angolazioni nuove per centrare il nucleo di una questione.

Queste parole potrebbero essere anche lo slogan dell'Associazione Arte Continua di San Gimignano la quale, insieme ai curatori Giacinto Di Pietrantonio e Romano Nanni, nel 2003, in occasione del cinquantesimo anniversario della fondazione del Museo Leonardiano di Vinci, chiama in concorso cinque artisti, fra i maggiori protagonisti della ricerca artistica



Mimmo Paladino, bozzetto per il nuovo ingresso del Museo Leonardiano a Vinci, 2003.

(Fonte: Grazia poli, cit., 2005, pag. 191)

³² Italo Calvino, *Le città invisibili* (Torino 1972), Einaudi, Torino 1984, pagg. 55-56

³³ R. Serino, *Intorno ad Armilla*, in Claudio Spadoni (a cura di), *Mimmo Paladino in Scena*, catalogo della mostra, Loggetta Lombardesca e Santa Maria delle Croci, Ravenna, 20 marzo – 17 luglio 2005, Silvana Editoriale, Milano, 2005, pag. 205.

internazionale negli ultimi decenni, a progettare la riconfigurazione di Piazza Guidi, nuovo ingresso al museo.

Il titolo dell'opera che realizzò nel 1982, presso la collezione Gori, a pochi chilometri di distanza, fu profetico. Mimmo Paladino risulta infatti, tra i cinque, *VINCItore*. La piazza, su disegno dell'artista con la collaborazione dell'architetto Nicola Fiorillo, è stata realizzata e terminata nel 2005.

Mimmo Paladino ha pensato ad un progetto in cui lo spazio è concepito come una serie di piani, legati fra loro a diverse altezze e con diverse inclinazioni, realizzati con lastre di pietra del cardoso, a tre o quattro lati, incise con inserti numerici o figurativi, questi ultimi di mosaico in vetro e lama d'argento. All'interno del perimetro, i piani inclinati sono per la maggior parte percorribili e tracciano un'area pedonale che si collega al sistema viario esterno. Sul lato di collegamento al Municipio è presente una zona rialzata con la proiezione, in mosaico di vetro e lama d'argento, di una stella a dodici punte. Sul lato opposto al camminamento, cioè verso la Palazzina Uzielli, sede del Museo Leonardiano, è collocata una fontana, una vasca in pietra, su cui si appoggia, sfiorando l'acqua che tracima dolcemente, una tridimensionale stella a dodici punte in alluminio. Per la sosta sono stati previsti alcuni bassi sedili, dislocati qua e là in questo geometrico spazio in cui nulla è casuale, dalla scelta delle aree verdi alla sistemazione delle luci, curata insieme a Filippo Cannata, già autore del progetto illuminotecnica dell'*Hortus Conclusus*. Tutto è curato nel minimo dettaglio per creare un effetto scenografico magico, in linea con l'identità pubblica del luogo e con la figura artistica e scientifica del suo principale ispiratore, Leonardo da Vinci.

Il linguaggio usato da Paladino ripropone il concetto della frammentazione geometrica dei volumi e dei piani, già leggibile in alcune opere scultoree appartenenti agli degli stessi anni del progetto della piazza, come in quelle



Mimmo Paladino con l'arch. Nicola Fiorillo, nuovo ingresso del Museo Leonardiano a Vinci, 2005. (Fonte: archivio Gianluca Bonini)



Mimmo Paladino con l'arch. Nicola Fiorillo, nuovo ingresso del Museo Leonardiano a Vinci, 2005. (Fonte: archivio Gianluca Bonini)

proposte nel 2002 nell'allestimento presso la galleria Valentino Bonomo di Roma³⁴. Tale allestimento colpiva per la sottile linea di confine tra mostra d'arte ed esposizione di plastici d'architettura. Al contrario, la piazza di Vinci, pur appartenendo a quell'ambito di opere di architettura di matrice decostruttivista, cui è riferibile ad esempio il "Loisium Visitors Center" di Steven Holl, è a tutti gli effetti una grande opera d'arte, vivibile e percorribile dall'uomo.

Nel 2005 Il Museo d'Arte della città di Ravenna organizza una grande mostra intitolata "Mimmo Paladino in scena" raggruppando tutte le sue scenografie teatrali. L'ampio e articolato percorso di mostra si propone di documentare i risultati dell'incontro tra teatro e artista in una incessante riflessione sulla parola, la musica e lo spazio, a testimonianza della continua sperimentazione tra diverse forme espressive. La sua attività di scenografo peraltro non è ancora cessata. Anche nel 2007 realizzerà due scenografie per lo spettacolo Oedipus Rex e Cavalleria Rusticana per il Teatro Regio di Torino.

Per Paladino però, la sperimentazione tra i più disparati linguaggi artistici va ancora oltre quando, nel 2006, si misura con la regia e la sceneggiatura, firmando un lungometraggio dal titolo "Quijote" e presentandolo in anteprima Nazionale alla 63° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia per la Sezione Orizzonti. Realizzato con il contributo della Regione Campania, il patrocinio della Provincia di Benevento, in collaborazione con la Film Commission Regione Campania, "Quijote" è il momento culminante di un articolato percorso tra arte, cinema e letteratura che Paladino ha riservato all'eterna attualità di Don Chisciotte, significativo archetipo della cultura occidentale. Una ricerca iniziata con la mostra che l'artista sannita ha allestito



Mimmo Paladino,
opera esposta presso la Galleria Valentina Bonomo Arte Contemporanea di
Roma, "Senza titolo", 2002
(Fonte: archivio Grazia Poli)

³⁴ A cura di A. Franchi, *Paladino al portico d'ottavia*, catalogo della mostra, Heart Press, Roma 2002.

a Napoli, nel dicembre dell'anno precedente, al Museo di Capodimonte, in dedica al personaggio creato da Miguel de Cervantes nella ricorrenza dei quattrocento anni dalla pubblicazione del "Don Quijote de la Mancha". Si tratta di un film poetico e onirico che, unendo in un'unica opera l'arte visiva e quella letteraria, crea un forte impatto visivo, dalle inquadrature perfette che, come quadri, sono delle singole opere d'arte.

Da questa esperienza nasce inoltre, nel 2007, un'opera di design, la lampada "Dulcinea" creata per Danese, punto d'arrivo dell'importante percorso creativo che Mimmo Paladino ha intrapreso nell'ideazione di "Quijote" per dare al personaggio femminile protagonista del film una vita ulteriore. Si tratta una lampada-scultura di luce, di una forma tridimensionale, che quando è spenta è un "personaggio" tangibile dalle dimensioni importanti (è alta 210 cm), e quando è accesa assume una dimensione incorporea. E' suggestione, sogno, un'apparizione che interviene poeticamente nello spazio che l'accoglie aprendolo all'immaginazione.

Nello stesso anno viene allestita a Modena una mostra alla Galleria Civica, a cura di Angela Vettese e, sempre a Modena, il comune gli commissiona un telo, inaugurato all'inizio del 2008, per la copertura della torre della Ghirlandina durante i lavori di restauro. Grazie al vivace rapporto che l'artista ha intrattenuto con Modena nel corso degli anni e alla sua particolare capacità di interpretare le mitologie collettive, filtrando la sensibilità di un luogo e le sue suggestioni, Mimmo Paladino è stato scelto per elaborare un'opera destinata a coprire il campanile più caro alla città. L'installazione definitiva, risultato di un lungo processo di elaborazione, è l'esito di un progetto passato per varie fasi fino a definire forme geometriche che consentono di essere viste da lontano, dato che la torre è visibile da innumerevoli punti di vista. Gli inserti in bianco e nero che riproducono sculture di Paladino stesso rievocano con una sintonia



Mimmo Paladino, lampada "Dulcinea" per Danese, 2007.
(Fonte: catalogo Danese, Milano, 2007)

del tutto particolare l'austerità e il mistero dell'architettura romanica del Duomo.

Il dialogo tra arte, architettura e ambiente trova un respiro ancora più ampio quando, nel settembre del 2007, a Solopaca, sul Monte Pizzuto, nell'ambito della sistemazione esterna del nuovo serbatoio idrico e costruzione di un acquedotto, viene inaugurato un attento e complesso intervento artistico di Mimmo Paladino. Lo scultore beneventano, trasformando un serbatoio idrico in un luogo suggestivo perfettamente integrato con il paesaggio montano, ridefinisce totalmente lo spazio a disposizione. La sistemazione esterna ha investito infatti una parete concava alta 25 metri, realizzata in fase di apertura del fronte di scavo della galleria per una superficie di 2.500 mq. Strutturalmente finita con spritz-beton ed una superficie grigio-cemento, l'area ora si mostra in una colorazione blu, tra il verde dei boschi e l'azzurro del cielo. L'acqua è il tema dominante della struttura ed è stata dunque esaltata dall'intervento artistico. In tale ambientazione si erge poi la scultura bronzea di Paladino immersa in una nuvola d'acqua e visibile fin da Solopaca. Alla base della parete Paladino ha collaborato alla creazione di una struttura architettonica, con spazi e piazzali degradanti in due vasche d'acqua. Di notte, un sistema di luci mette in risalto l'opera, senza turbare l'ambiente montano del parco che accoglie nel suo complesso la scultura. Il visitatore non ha barriere ma squarci per vedere o intravedere, zone di sosta, dalle quali visionare il tutto, alcuni istanti per riflettere su un esempio di ripristino delle innumerevoli ferite del paesaggio italiano.

L'anno 2008 è segnato da grandi eventi che vedono Mimmo Paladino protagonista, in un continuo rimando tra le sue opere, l'architettura e l'ambiente circostante e le inevitabili contaminazioni che ne scaturiscono.

Con la mostra intitolata "Mimmo Paladino/Brian Eno, Opera per l'Ara Pacis", i



Mimmo Paladino, serbatoio idrico a Solopaca, 2007.
(Fonte: www.exibart.com)

due indiscussi protagonisti della cultura internazionale si ritrovano a Roma nuovamente a collaborare come nel 1999 alla Roundhouse di Londra. E' il primo evento site-specific pensato per questo luogo, aperto da pochi anni, dove il lavoro dell'artista campano, oltre al dialogo musicale con le note composte dal musicista per l'occasione, deve affrontare il tema del dialogo con l'antichità romana e l'architettura contemporanea di Richard Meier.

Dopo pochi mesi, viene inaugurato a Lampedusa un monumento dedicato alla memoria dei migranti che hanno perso la vita in mare, intitolato "Porta di Lampedusa – Porta d'Europa". Il tema della porta urbana, già affrontato da Paladino negli anni '80, viene qui nuovamente rimesso in discussione contemplando anche tutto il tema sociale di grande rilievo e umanità implicito in questo gesto. Realizza infatti una porta di quasi cinque metri di altezza e di tre metri di larghezza, realizzata in ceramica refrattaria, il cui significato fondamentale è quello di consegnare alla memoria quest'ultimo ventennio in cui si è assistito a migliaia di migranti morire in mare, in modo disumano, nel tentativo di raggiungere l'Europa, una strage senza testimoni, spesso senza sepoltura e quindi senza pietà. L'intento è quello di lasciare alle generazioni future, che passeranno da Lampedusa, un simbolo che aiuti a non dimenticare e che inviti a una meditazione laica, come religiosa.

Da ultimo, a pochi mesi di distanza dalla collocazione di questa maestosa opera, la sontuosa cornice di Villa Pisani, dimora settecentesca sulla Riviera del Brenta, ospita una suggestiva grande mostra che propone sculture e dipinti del vasto repertorio di Paladino oltre ad opere progettate e create per l'occasione. L'esposizione si snoda attraverso un percorso che vuole stupire il visitatore, essendo le opere dell'artista dislocate nei vari ambienti della villa e del suo parco, dialogando con essi e suggerendo nuove prospettive.

Mimmo Paladino è ormai maestro nell'arte del dialogo tra un'opera e lo spazio



Mimmo Paladino, installazione presso l'Ara Pacis, Roma, 2008.

(Fonte: www.arapacis.it)

circostante, tanto essere chiamato, nel 2011, a progettare la nuova sala permanente del Guerriero di Capestrano, capolavoro archeologico di assoluta rilevanza e simbolo dell'Abruzzo, nel Museo Nazionale Archeologico di Villa Frigerj a Chieti. Questo evento, svoltosi contemporaneamente ad una sua mostra di sculture inaugurata nel nuovo Museo della Fondazione Carichieti a Palazzo De Mayo, è il risultato di un fecondo e lungimirante dialogo fra pubblico e privato, fra la Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Abruzzo e la Fondazione Carichieti. Paladino ha scelto di entrare con rispetto, misura e circospezione nel museo dando luogo ad una sala sospesa in una dimensione senza tempo, uno spazio architettonico che in sé accoglie, oltre al massimo capolavoro della scultura arcaica italica, un intervento creativo discreto, misurato e minimale attraverso l'uso di leggerissimi graffiti che quasi sfiorano le pareti come segni poetici e quindi lontanissimi da qualsiasi dimensione didascalica e storicistica.

L'anno 2011 si conclude per Paladino con un grande evento a Palazzo Reale a Milano, sede di una importante mostra retrospettiva a lui dedicata. I dipinti scelti illustrano i diversi passaggi tematici e stilistici di Paladino, fino alla produzione più recente, con l'inserimento di importanti sculture. Ogni sala del percorso espositivo è concepita per evidenziare alcuni aspetti estetici e linguistici della sua opera, proponendo i pezzi che Paladino stesso ha ritenuto fondamentali nella propria parabola professionale. La mostra prosegue nel cortile di Palazzo Reale, dove sono posizionati quattro scudi in terracotta di cinque metri di diametro ciascuno, sui quali Paladino somma segni e oggetti. Il progetto conduce poi in Piazzetta Reale, con la "Montagna di sale", l'installazione di 35 metri di diametro per 10 metri di altezza, ricostruita a vent'anni di distanza dalla prima realizzazione a Gibellina e a quindici anni dal riallestimento in piazza del Plebiscito a Napoli.



Mimmo Paladino, nuova sala permanente del Guerriero di Capestrano, Museo Nazionale Archeologico di Villa Frigerj, Chieti, 2011. (Fonte: www.1fmediaproject.net)



Mimmo Paladino, installazione con la Montagna di Salenella piazzetta di Palazzo Reale, Milano, 2011 (Fonte: [archivio Gianluca Bonini](#)).

Quest'ultimo evento rievoca alcune tappe salienti del lavoro di Mimmo Paladino e porta a ripercorrere i diversi momenti della sua carriera. Il suo atteggiamento nei confronti del moderno non è diverso da quello adottato per le sue opere collocate in spazi storicamente connotati: lavorando per frammenti, riesce a far emergere la capacità evocativa legata ai luoghi, a trasmettere un linguaggio. Si è confrontato con tutte le tecniche pittoriche, grafiche e scultoree possibili. Ha lavorato da solo o in simbiosi con artigiani, designer, architetti e strutturisti. Il suo lavoro ha contribuito a contaminare e ha subito contaminazioni nei più disparati ambiti architettonici, spaziali e ambientali. Tanto da ricevere, nell'aprile 2008, il dottorato *honoris causa* in Architettura da parte dell'Università della Svizzera Italiana, proposto dall'Accademia di Architettura diretta da Mario Botta. La motivazione dell'assegnazione di tale importante riconoscimento così recita: *"per la lucidità con cui indaga le problematiche dello spazio senza perdere di vista la specificità del proprio linguaggio figurativo e per la sua continua ricerca capace di conferire all'analisi spaziale una dimensione evocativa e poetica di sicuro riferimento per gli architetti"*. Tale riconoscimento non poteva essere meglio assegnato, in quanto si può certamente affermare che Paladino ha sviluppato una visione architettonica propria e totale. Ha pienamente maturato il concetto di architettura come espressione ed espansione del linguaggio artistico, tanto da farci rievocare le parole di Gio Ponti il quale intuì che *"gli artisti, veri, non sono dei sognatori come molti credono, sono dei terribili realisti: non trasportano la realtà in un sogno, ma un sogno nella realtà: realtà scritta, figurata, musicata, architettata"*³⁵.



Mimmo Paladino riceve il dottorato *Honoris causa* in Architettura da parte dell'Università della Svizzera Italiana, proposto dall'Accademia di Architettura diretta da Mario Botta, aprile 2008.
(Fonte: www.press.usi.ch)

³⁵ G.Ponti, *Amate l'architettura*, cit., p. 109.

La smaterializzazione del muro nell'architettura contemporanea

Nel pensiero di Jean Nouvel *ciò che definisce l'atto architettonico è la messa in opera tecnica di una separazione: il muro, originariamente*¹.

Il "Muro" quindi come atto di appropriazione del territorio da parte dell'uomo.

L'architettura di ultima generazione ha lavorato fortemente nella direzione del superamento di questo limite: lo spazio costruito è visto oggi come limite da travalicare, da attraversare con lo sguardo e con il corpo, valorizzando la dialettica esterno-interno così generata nella ricerca di valichi diversi e meno limitanti delle porte, delle finestre, delle volte e di tutte cioè quelle invenzioni che nel tempo si sono messe in atto per aprire passaggi e varchi, il tutto finalizzato ad emancipare l'architettura dalla pesantezza dei materiali necessari alla sua costruzione.

L'edificio è perciò contaminato dall'ambivalente desiderio di affermazione e immediata negazione del suo confine.

A livello percettivo è facile comprendere la "passione" di Jean Nouvel per il vetro, per i "muri" trasparenti che in molti suoi progetti consentono la creazione di ambienti che, tuttavia, lo sguardo può continuamente superare. Nel caso della Fondation Cartier, per esempio, la facciata sul boulevard è una quinta sfuggente realizzata grazie alla sovrapposizione di tre vetrate che creano disorientamento grazie al gioco di riflessi che si genera, in modo da provocare una "vertigine" e alludere a un superamento dello spazio tridimensionale, ossia di quella volumetria che l'architettura, secondo Jean Nouvel, ha il dovere di



Jean Nouvel *Fondation Cartier* 1994

<http://artslope.com/tag/fondation-cartier-pour-lart-contemporain/>

¹tratto da G. Maraniello, *L'arte contemporanea e i limiti dell'architettura* in *Arti&Architettura*, op.cit, pag 465.

trasgredire per corrispondere al proprio compito di arte di "produzione di immagini"².

Ciò che è comune a molte costruzioni "in vetro" di Jean Nouvel non è solo l'interesse per questo specifico materiale, peraltro ampiamente utilizzato in molti precedenti esempi di architettura moderna, ma è il modo in cui si affronta il "fenomeno percettivo" come occasione di interpretazione della cosiddetta "soluzione estetica".

L'architettura che ne emerge coinvolge il pubblico non tanto in uno spazio oggettivamente "misurabile", quantopiuttosto in una virtualità nella quale il visitatore si trova al centro di prospettive, magari anche banali, tuttavia capaci di evocare un "altrove" e di suggerire vie di fuga. Sono ambienti, progettati dall'architetto e in molti casi dall'artista, che propongono quello che Gianfranco Maraniello chiama l'"atto mancato" della propria pratica, il superamento cioè di quei "muri" necessari al fondamento stesso della propria pratica professionale.

Si assiste quindi ad un "fare-contraffare", a una costruzione cioè che conteneva stessa le modalità della propria smaterializzazione percettiva.

In questa "nichilista" volontà di contraddizione del proprio gesto fondativo, l'architettura contemporanea è giunta quindi a proporre la negazione del "muro" stesso, realizzando quindi luoghi "aperti", sia modificando sia creando ambienti senza circoscrivere alcuno spazio determinato, o rendendo non certi i confini delle proprie costruzioni.

In tal senso la contemporaneità si esprime percorrendo vie totalmente differenti e solo all'apparenza contraddittorie.

Ciò avviene, infatti, a volte con l'adozione di materiali effimeri e flessibili, come il



Shigeru Ban *Paper House* 1995

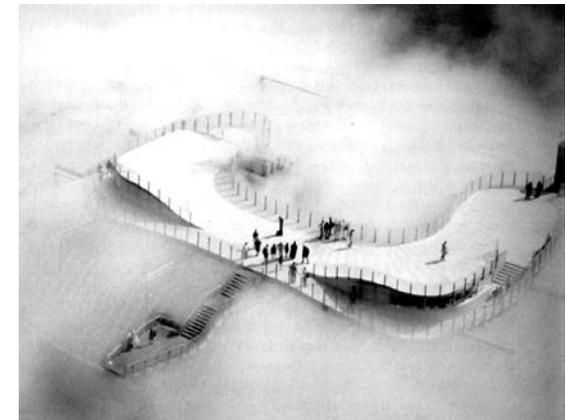
http://www.shigerubanarchitects.com/SBA_WORKS/SB

²Ibidem.

cartone o il bambù, come ad esempio nel caso delle opere di Shigeru Ban nelle quali l'azione concettuale del suo lavoro impone però alle abitazioni da lui progettate una necessaria e continua manutenzione, conformemente alla tradizionale "cura" delle pareti in carta delle antiche case giapponesi. In altre occasioni, invece, il superamento del muro come elemento di separazione si attua ogni qualvolta che le facciate degli edifici divengono il supporto per quelle "finestre elettroniche" sul mondo rappresentate dai megaschermi televisivi i quali non solo si aprono all'altrove virtuale, ma realizzano un vero superamento dei limiti fisici dell'architettura, come già si affermava nel progetto originario di Piano e Rogers per il Centre George Pompidou dove il grande video sulla piazza era concepito per rivolgere anche all'esterno le attività del museo.

I muri sembrano letteralmente dissolti, "vaporizzati" nel caso del Blur Pavilion di Diller + Scofidio realizzato a Yverdon-Les-Bains in occasione del Swiss Expo del 2002. Gli architetti, in questo caso, hanno pensato di costruire un edificio fluttuante, mascherato in una "nuvola" sull'acqua avvolta costantemente da una nuvola generata da un sofisticato meccanismo sensibile alle condizioni meteorologiche. Un progetto, questo, che ha molte analogie con l'intervento realizzato da Olafur Eliasson alla Tate Modern di Londra, dove i visitatori della Turbine Hall si trovavano, immersi all'interno di una nebbia artificiale, ad assistere a un suggestivo tramonto di luce artificiale.³

La logica che sovrintende la concezione dei due interventi è la medesima: questi due progetti sono in bilico tra l'interno e l'esterno di un ambiente esemplare collaborare alla negazione di quella specificità che Bruno Zevi rivendicava alla



Diller + Scofidio *Blur Pavilion* 2002

L. Galofaro, *Artscape l'arte come approccio al contemporaneo*, Postmedia, Milano, 2007

³Un ulteriore esempio su questi temi è rappresentato dalla performance dell'artista *Fetus movement II: Project for Extraterrestrials #9*, Munden, Germania, 1992, dell'artista Cai Guo-Qiang

disciplina dell'architettura quando sosteneva che *"tutto ciò che non ha spazio interno non è architettura"*⁴.

In un passaggio di un suo testo Terence Riley avanzava l'ipotesi che fosse proprio la "nuvola" a poter fornire il *"simbolo per una nuova definizione della trasparenza"* perché *"traslucida e densa insieme, dotata di una sostanza ma senza avere una forma definita, eternamente posizionata tra l'osservatore e un orizzonte distante"*⁵.

Tuttavia il vetro e le nuove tecnologie, se da un lato hanno permesso il superamento dei confini disciplinari delle costruzioni tradizionali in muratura, dall'altro hanno però anche favorito la creazione di una situazione di sovraesposizione, di eccesso di divisibilità che è equivalente al "rumore bianco" dell'acustica. Questo fenomeno è diventato sintomatico della disciplina nel momento in cui molti architetti della "visibilità mediatica" hanno fatto diventare parte della propria pratica anche la cosiddetta meta-architettura.

Tale processo si è attuato attraverso un lavoro analitico sui propri fondamenti, dando centralità anche alla componente speculativa ed anche ad una dimensione progettuale più complessa che ha consentito all'architetto di ampliare le proprie possibilità espressive, grazie anche all'uso di strumenti utili ad una sperimentazione che non risulta necessariamente finalizzata alla costruzione.

E' avvenuto perciò che le mostre di architettura sono diventate occasioni di documentazione dei progetti aventi valore autonomo, così come si assiste ad un crescente rilievo dato alla pubblicistica ed anche all'intensa attività di conferenzieri da parte di personaggi come Rem Koolhaas che fanno della pratica della parola, scritta e parlata, un aspetto non solo collaterale della propria professione.



Cai Guo-Qiang *Fetus Movement II* 1992

<http://www.caiguogiang.com/projects/fetus-movement-ii-project-extraterrestrials-no-9>

⁴B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 2004 (prima edizione 1948), p. 28.

⁵T. Riley, *Light Construction*, Museum of Modern Art (New York, N.Y.) 1995, p. 15. Traduzione dall'inglese.

In molti casi, poi, l'architettura contemporanea non ha semplicemente superato i tradizionali limiti disciplinari, ma accade che il concetto stesso di architettura venga messo in discussione per l'attenzione che spesso è data più all'modalità attuativa piuttosto che al tema stesso del cosa si attua.

A conferma di questo Jacques Herzog ha sostenuto che la realtà dell'architettura non sta semplicemente in ciò che si costruisce, ma piuttosto nella manifestazione dei suoi materiali e che di fatto, poi, il suo interesse consiste in primo luogo nel proporre un modello, uno strumento per la percezione della realtà e dell'interazione con essa.

Tale concetto della professione è assimilabile molto facilmente alla pratica dell'artista.

Nel contemporaneo infatti l'arte incrocia il proprio percorso con quello dell'architettura nella comune fuga dalla *firmitas* vitruviana, dall'illusione cioè della permanenza fisica delle proprie creazioni. Eredi delle esperienze sulla "smaterializzazione" dell'opera, tipica degli anni sessanta, e costretti al confronto con i risultati dell'arte concettuale, dell'arte processuale, dell'Arte Povera e della Land Art, molti artisti hanno trovato l'incontro con l'architettura contemporanea grazie al carattere eminentemente intellettuale che permea oggi la cultura visiva.

L'architettura si appella all'arte visiva cercando conferme e nuove declinazioni per la propria progettualità, per le idee che propone e che vede alimentarsi nelle eterogenee prospettive con cui si lascia "inquadrare" da altre pratiche meno costrette, forse, dalla concretezza e dalla contingenza dei problemi non solo estetici con cui quotidianamente si trova a fare i conti.

L'architettura si fa idea da completarsi nelle interpretazioni, negli usi, nella percezione o nella memoria delle persone che la incontrano al punto che diffusamente si preferisce sostituire al concetto di "spazio fisico" quello di "spazio relazionale".

L'idea dell'opera eterna e il feticismo ad essa legato mostrano il loro carattere illusorio, i materiali fragili e impermanenti divengono metafora della condizione



Olafur Eliasson *The Weather Project* 2003

L. Galofaro, *Artscape l'arte come approccio al contemporaneo*, Postmedia, Milano, 2007

umana.

L'adozione di tali strumenti evidenzia, nell'allegoria della loro stessa fragilità, l'avocazione dell'opera al proprio superamento fisico, a quella smaterializzazione che promette il sopravvivere dell'idea col sacrificio del "corpo" caduco dell'arte o dell'architettura. In molti casi l'opera d'arte, così come quella d'architettura, diviene proprio l'analogo del corpo umano e subisce conseguentemente la degenerazione del modello organico.

L'arte entra così nel "ventre dell'architettura", fino a conoscerne le strutture fondamentali e a combinarle con quelle ingegneristiche della genetica, producendo approcci che generano le interessanti evoluzioni nel campo delle discipline bio-digitali.



Alberto Burri *Grande Cretto* 1980

<http://www.livincool.com/art/cretto-di-gibellina-burri>

SINTESI

L'ultima stagione della critica di settore ha progressivamente, e giustamente, risarcito il movimento futurista riconoscendo in esso il momento in cui l'arte e l'architettura sono confluiti insieme dentro al moderno. L'impatto rivoluzionario del linguaggio, la capacità di generare innovazione nella società ancora tardo ottocentesca italiana da parte del radicalismo delle proposte marinettiane, che precedono le enunciazioni dei successivi movimenti e configurano per la prima volta il quadro di un'avanguardia "totale", si è esteso a tutti i campi d'Accademia *fin de siècle*, quindi dalla pittura all'architettura, passando per la scultura. Tuttavia credo che il merito principale dei futuristi sia stato, soprattutto per la visionarietà di Marinetti, la capacità di intuire ed individuare tutti i canali di diffusione della cultura peculiare del nostro secolo: dalla stampa (a partire dalla pubblicazione del *Manifesto* sul *Figaro*), all'editoria, al circuito teatrale (famoso le "serate futuriste" che erano insieme propaganda, conferenze, lettura di poesie, mostre di pittura, manifestazioni musicali), al cinematografo (di cui i futuristi intuiscono l'importanza più che praticarlo), alla radio, di tutte le componenti cioè di quelli che oggi chiamiamo i *mass-media*. Individuando poi nella nascente borghesia industriale un interlocutore preferenziale, i futuristi troveranno, al suo interno, anche sponsors di manifestazioni culturali, come ad esempio la rivista *Dinamo Futurista* di Depero che fu finanziata dalla Campari. Nel momento della svolta storica, da civiltà preindustriale a civiltà industriale, l'Italia viene messa di fronte al significato della tecnologia meccanicista, della "macchina" cioè, così come ora il nostro tempo è posto di fronte al significato dell'informatica, cioè del computer e di tutte le possibilità che il mondo digitale offre alla nostra capacità di evoluzione.

Uscendo dall'Italia, ma restando nell'ambito di influenza culturale dei movimenti di analogia matrice, un caso di straordinario interesse è costituito dai modelli di architettura costruiti dal pittore suprematista Kasimir Malevich dal 1920 in avanti. Si tratta di un caso in cui un artista d'avanguardia ha intuito gli archetipi non di una architettura suprematista (cioè omologa alla sua pittura), ma di fatto dell'architettura moderna che verrà dopo. Si tratta infatti di un gruppo di modelli concettuali, già perfettamente definiti come codici compositivi, che nel loro insieme hanno costituito un repertorio dentro il quale l'architettura del XX secolo si è in gran parte identificata. È come se Malevich avesse prodotto il modello filosofico della modernità nell'epoca della meccanica: i modelli bianchi del suprematismo sono di un'assoluta perfezione geometrica, che riproduce metaforicamente la dinamica interna del progetto, e a differenza dei Proun di El Lissitzky, dove le forme astratte volano a creare uno spazio relazionale aperto, i modelli di Malevich rimangono chiusi, figurativamente più vicini alle composizioni cubiste sulle quali sia andava esercitando tutta la nuova generazione degli architetti dell'avanguardia europea la quale, tuttavia, in quegli anni viveva ancora una in bilico tra le suggestioni dell'espressionismo tedesco, fortemente difeso nel Bauhaus da Itten, le sirene dell'astrattismo e quelle del costruttivismo.

I modelli suprematisti, per citare Andrea Branzi, sono probabilmente nati come la messa in luce degli archetipi nascosti "dentro" all'architettura storica e come tali diversi ma non dissimili da questa. Forme "libere ma non liberate", dinamiche ma chiuse, segmenti di un'architettura concettualizzata senza decorazioni ma pur sempre "edifici" con cui costruire la città. Al fondo dell'opera di Malevich e dei suprematisti vi è infatti la ricerca della "verità", come atto rivoluzionario e rifondativo, non rivolto cioè a costruire un mondo anarchico e creativo ma un mondo normato, dentro un sistema compositivo che sostituisce le vecchie leggi della "composizione" con leggi nuove; un sistema dunque che non prevede affatto l'abolizione dei codici interni.

Come già sottolineato durante i precedenti ragionamenti, in particolare trattando del Bauhaus, già da oltre mezzo secolo la pittura aveva tracciato il cammino delle arti visive e l'architettura ne aveva colto le suggestioni: la scuola preraffaellita aveva ispirato il movimento Arts and Crafts, i quadri di Hodler, Munch e van Gogh, il gusto linearistico Art Nouveau; i fauves, Der Blaue Reiter e Die Brücke, l'espressionismo architettonico. Ora il cubismo esercitava un'influenza decisamente più profonda: introducendo la «quarta dimensione», il superamento cioè della concezione statica dell'oggetto in virtù della visione tridimensionale fruibile nel tempo, da successivi punti di vista, e indagando con analiticità la realtà dinamica delle forme geometriche e stereometriche, aumentava le aspettative nel quadro di una straordinaria effervescenza intellettuale.

Tali ricerche plastiche avevano coinvolto profondamente anche i teorici del fenomeno culturale probabilmente più incisivo del XX secolo, il De Steijl olandese. Secondo van Doesburg, il demiurgo del movimento, sulla scia dei pittori cubisti e dei successivi approfondimenti attuati dalla pittura neoplasticista, gli architetti dovevano procedere ad un riesame compositivo dei loro organismi scattolari attuando i seguenti passi: frantumazione dell'immagine, scomposizione dell'involucro murario per mostrarlo in ogni componente, individuazione del principio della genesi progettuale e dell'essenza della tridimensionalità, penetrazione dell'esterno sull'interno e viceversa. La pittura si era svincolata dall'imitazione naturalistica, vanificata dallo sviluppo della tecnica fotografica; l'architettura doveva ripudiare non solo gli ordini classici e gli apparati decorativi, ma anche gli impianti prismatici chiusi. Il vecchio edificio statico doveva essere sconfessato riducendo masse e volumi a superfici e linee, o meglio a piani indipendenti, giustapposti e intersecantisi ma sempre in dissonanza fra loro, onde inverare una fruizione spazio-temporale in un'ininterrotta sequenza di visioni equivalenti. A differenza della pratica fino ad allora convenzionale di tracciare prima le piante, poi le sezioni, quindi le facciate per concludere con prospettive pittoriche, la nuova architettura propugnata da van Doesburg non attua una tridimensionalità inerte da accademia *des Beaux Arts* ma insegna a progettare da subito in tre dimensioni, a disegnare i volumi, i pieni ed i vuoti decomposti in lastre e poi riassemblate in incastri dissonanti. I setti parietali non sono più "muri", non hanno peso, possono essere smembrati in rettangoli minori, distinti cromaticamente dai colori fondamentali, blu rosso giallo, bianco e nero; in definitiva individua la coerenza in

un'invariante essenziale del linguaggio moderno: la scomposizione dello spazio. Si attua quindi il primo passaggio della smaterializzazione dell'organismo architettonico chiuso: i volumi divengono lastre libere.

Per avere un'altro passaggio di così profonda consistenza occorre aspettare il secondo dopoguerra, quando gli effetti psicologici della catastrofe appena vissuta porteranno ad un sentimento di urgente cambiamento di prospettiva culturale. Se sul piano del linguaggio plastico-visivo si possono indicare alcuni aspetti tipici (anzitutto l'esercizio espressivo del segno e del gesto e l'attribuzione espressiva alla consistenza materica), in effetti ciò che ha caratterizzato maggiormente l'Informale, pur nella varietà delle sue proposizioni, non è stata la ricerca di una particolare elaborazione concettuale di forme ma bensì il riporto all'origine dell'atto formativo/comunicativo/linguistico, per vincolarlo più profondamente al livello dell'esistenza e all'immediatezza primaria della sua spinta più emozionale. Attraverso una nuova fenomenologia linguistica tale movimento ha affermato il rapporto diretto con il mondo dell'esperienza: l'Informale ha cioè spostato la dimensione semantica da una problema di costruzione del linguaggio in senso puntualmente grammaticale (forme pure, colori puri, configurazioni geometrizzanti ecc.) a quella dell'origine stessa dell'atto espressivo. La fine del cosiddetto movimento moderno è perciò riconducibile sin agli anni cinquanta, quando l'esigenza di una rifondazione concettuale del campo disciplinare svilupperà conseguentemente un percorso nel quale si sperimenterà un diverso approccio della ricerca, in equilibrio tra le intuizioni formali e le necessità d'uso, che ha cercato approcci che hanno coinvolto l'architettura in un costante rapporto con le contemporanee esperienze nel campo delle altre arti, a dimostrazione di come la relazione tra l'uomo e l'oggetto andasse progressivamente mutando e di come i valori estetici fossero sempre più indotti da atteggiamenti esistenziali.

Ciò che contraddistinse questa sperimentazione fin dai suoi esordi è stata comunque la volontà di un approccio diverso e originale al significato dell'architettura. La sperimentazione che seguirà segnerà l'inizio di un effettivo rinnovamento proprio perché accetterà la propria visionarietà come strumento di messa in discussione dei canoni della professione, dimostrandosi così del tutto indipendente dalle eredità precedenti e provocando profondi mutamenti nella pratica dell'architettura. La parabola che coinvolse la riflessione critica sul moderno da parte dell'arte europea si è compiuta nel giro di pochi anni ed è giunta a maturità negli anni sessanta del secolo scorso, poco prima che l'importazione della cultura visiva della *pop* e della *minimal art* dagli Stati Uniti portasse alla chiusura definitiva dell'esperienza informale.

Gli ultimi decenni del secolo scorso hanno visto un'accelerazione straordinaria nel campo della ricerca informatica. Il progressivo aumento della resa performativa degli strumenti a disposizione della tecnologia ha enormemente implementato l'offerta di informazioni e ristretto ulteriormente i confini del pianeta. L'enorme accelerazione del fenomeno della cosiddetta globalizzazione, e della conseguente mobilità delle persone, ha inevitabilmente portato ad un aumento esponenziale della richiesta e dell'offerta di

informazioni. Il mondo cosiddetto civilizzato è diventato il mondo connesso ad internet.

Il superamento dei "muri" culturali ha metaforicamente condotto al superamento dei "muri" architettonici, intesi come elemento di separazione, in una progressiva smaterializzazione del corpo solido che si attua, ad esempio, ogni qualvolta le facciate degli edifici divengono il supporto per megaschermi televisivi, "finestre elettroniche" sul mondo che non solo aprono all'altrove virtuale, ma realizzano un vero superamento dei limiti fisici dell'architettura. A conferma di questo Jacques Herzog ha sostenuto che oggi la realtà dell'architettura non sta semplicemente in ciò che si costruisce, ma piuttosto nella sua manifestazione e che di fatto, poi, il suo interesse consiste in primo luogo nel proporre un modello, uno strumento per la percezione della realtà e dell'interazione con essa.

Tale concetto della professione è assimilabile molto facilmente alla pratica dell'artista. Nel contemporaneo infatti l'arte incrocia il proprio percorso con quello dell'architettura nella comune fuga dalla *firmitas* vitruviana, dall'illusione cioè della permanenza fisica delle proprie creazioni. Eredi delle esperienze sulla "smaterializzazione" dell'opera, molti artisti hanno incontrato l'architettura contemporanea grazie al carattere eminentemente intellettuale che permea oggi la cultura architettonica.

L'architettura si appella all'arte visiva cercando conferme e nuove declinazioni per la propria progettualità, diventa idea da completarsi nelle interpretazioni, nella percezione o nella memoria delle persone che la incontrano al punto che diffusamente si preferisce sostituire al concetto di "spazio fisico" quello di "spazio relazionale".

L'adozione di tali strumenti evidenzia, nell'allegoria della loro stessa fragilità, la vocazione dell'opera al proprio superamento fisico, a quella smaterializzazione che promette il sopravvivere dell'idea col sacrificio del "corpo" caduco dell'arte o dell'architettura.

CONCLUSIONI

Probabilmente mai come oggi l'architettura e le arti visive sono state oggetto di speculazioni volte ad indagarne le mutue relazioni reciproche, da sempre comunque proficue nei risultati che le interazioni disciplinari hanno prodotto come esito di storicamente sperimentate e fruttuose contaminazioni. A tal proposito si trovano spesso citate le seguenti parole di Angela Vettese: *...Separate alla nascita, arte visiva e architettura sono gemelle per molti versi identiche. Il loro seme comune è progettare un pensiero visualizzato, anche se la realizzazione si prevede in calcestruzzo, in mosaico o attraverso un poster... .*¹

Oggi l'architettura moderna è estramente attenta alle relazioni con il contesto mediatico e sociale, mediando da essa gradualmente e significative modificazioni nell'approccio alla progettazione la quale, se da un lato è sempre più spesso transdisciplinare ed ibrida, dall'altro è sempre meno coerente, almeno nelle apparenze, e sempre meno definita sia nella forma che nelle funzioni.

Rem Koolhaas, Frank O.Gehry, Zaha Hadid, Herzog & de Meuron, Peter Eisenman, Vito Acconci, Peter Cook, per citare solo alcuni, sono l'esempio di come l'architettura abbia abbandonato la propria specificità culturale e disciplinare per aspirare, come l'arte visiva, ad una libertà espressiva che le ha permesso di uscire dai cosiddetti dogmi del funzionalismo per produrre forme diverse (non importa se statue o architetture) nello spazio dell'uomo.

Grazie a questa mediazione, l'architettura è diventata così lo specchio di una società culturalmente e socialmente diversificata dove il divenire compulsivo delle immagini del quotidiano hanno condotto le forme espressive verso il provvisorio e introducendo, come naturale conseguenza, l'idea che per architettura si intenda non solo il costruito e l'abitato, ma anche il temporaneo, il precario, l'instabile, l'effimero (nuovi concetti introdotti per altro dal cosiddetto *Junkspace*² di Rem Koolhaas).

Nella consapevolezza che il cambiamento sia l'essenza dello spirito del contemporaneo, nonché condizione necessaria per l'evoluzione e il progresso, l'architettura si adegua, lasciandosi contaminare dalla frammentazione del sapere e dalla generalizzazione dei caratteri che distinguono la cultura moderna, e induce a mutare nella collettività l'opinione, radicata da sempre, che l'architettura

¹ cit. in: Vilma Torselli, *Public Art e Architettura*, articolo on line del 27/11/2004 in http://www.antithesi.info/testi/testo_2.asp?ID=404

² *...Se lo space-junk (spazzatura spaziale) sono i detriti umani che ingombrano l'universo, il junkspace (spazio spazzatura) è il residuo che l'umanità lascia sul pianeta. Il prodotto costruito (...) della modernizzazione non è l'architettura moderna ma il Junkspace...*
cit. da :Rem Koolhaas "Junkspace" (a cura di) Gabriele MastrigliQuodlibet, Macerata 2006 pag.63.

debba essere fatta per durare ed affrontare i secoli, introducendo il concetto che anch'essa debba avere invece un ciclo vitale, decadere e consumarsi.³

Scrivo sul tema Marc Augé, il famoso antropologo francese: *...L'architettura contemporanea non mira all'eternità ma al presente: un presente, tuttavia, insuperabile. Essa non anela all'eternità di un sogno di pietra, ma a un presente "sostituibile" all'infinito. La normale durata di vita di un edificio può essere oggi stimata, calcolata (come quella di un'automobile), ma è solitamente previsto che a un certo momento un altro immobile lo sostituirà (...). La città attuale è così l'eterno presente: edifici sostituibili gli uni con gli altri ed eventi architettonici, "singolarità" che sono anche avvenimenti artistici concepiti per attirare visitatori da tutto il mondo.*⁴...

Sempre in questa direzione, seppur assai più critica, spinge la tesi di Franco La Cecla, antropologo dell'Università San Raffaele di Milano, riportata da Pierluigi Panza in un suo articolo pubblicato nel Corriere della Sera del 22 maggio del 2008:

Il sistema della moda e dei mass media ha arricchito pochi architetti e ucciso l'urbanistica. È la sostanza della tesi che l'antropologo (...) Franco La Cecla, dà della situazione dell'architettura in un saggio (Contro l'architettura, Bollati Boringhieri, pp.118, e 12), talvolta disorganico, ma che ha la forza tipica della riflessione di uno studioso "fuori casta" e che riecheggia il celebre Maledetti architetti di Tom Wolf (1982). E' vero, la moda ha fagocitato il mondo dell'architettura, ha per lo più "ridotto" gli architetti ad artisti creatori di oggetti "alla moda", deresponsabilizzandoli nei confronti del funzionamento della città e della società. Li ha trasformati in "creatori di trend" (come "stilisti") al "servizio dei potenti di oggi... Senza Prada e Versace (...) non ci sarebbero stati i vari Gehry, Koolhaas, Nouvel, Calatrava e Fuksas... Sono state le marche di moda a trasformare l'architettura in moda". Quello che gli artisti hanno trovato nel sistema delle gallerie, dei curatori e nel mercato dell'arte, gli architetti lo hanno trovato nelle vetrine e negli stilisti. Anzi, afferma La Cecla, gli architetti hanno direttamente "preso il posto della maglietta firmata, sono diventati quella maglietta e quel paio di mutande". E una volta che sono diventati mutande, anche i mass media si sono accorti degli architetti. Cancellata la critica architettonica e del restauro (anche se siamo il Paese con il 50% dei beni culturali) i media hanno fatto scivolare l'architettura, l'arte e il design dal «giornalismo culturale» al «giornalismo di moda», direi dell' "intimo", con responsabilità gravi per il nostro territorio.(...).

Detto questo, come sostiene anche Panza nel suo articolo, non tutti i rilievi sono acriticamente accettabili. Occorre infatti essere consci

³ "...ogni cosa dura il tempo che dura. Perché auspicare che un'architettura si conservi per l'eternità?", Massimiliano Fuksas, *Più emozioni in periferia*, intervista di Leonardo Servadio, L'Avvenire on line, 02.02.05.)

⁴ Marc Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, pag. 92.

che siamo di fronte alla smaterializzazione della civiltà per come la conosciamo e per come l'abbiamo studiata, con la conseguente ed ineludibile perdita di centralità dell'architettura. L'essere "al servizio dei potenti di turno" (in questo caso gli stilisti), non è una novità: i grandi architetti sono sempre stati al servizio dei potenti di turno.

Riuscire a ispirare un "trend" potrebbe essere un bene per l'architettura, se ciò non fosse totalmente fine a se stesso.

Se si ripensa, nel complesso, al processo di smaterializzazione avvenuto a beneficio dell'affermazione della concettualizzazione dell'oggetto, in sostituzione della sua rappresentazione realistica, iniziato con le avanguardie del '900 e responsabile di una progressiva artisticizzazione dell'architettura, forse non è un caso se essa aspiri ad una libertà espressiva che dalle regole, in qualche modo algoritmiche, del funzionalismo la conduca invece verso l'anarchia non formale propria dell'arte visiva. Questo spiegherebbe, almeno in parte, l'affermazione di movimenti contemporanei di prevalente articolazione segnica e spiccata plasticizzazione quali il decostruttivismo, la dis-architettura o an-architettura, fino agli estremismi concettuali dell'anti-architettura e della post-architettura, quel grado zero cioè sul quale si annulla la pianificazione e la funzione è ridotta a pura intenzionalità.

Così come artisti moderni come Claes Oldenburg, Mauro Staccioli, Bruce Nauman o Vito Acconci hanno riproposto il discorso di un'arte pensata per lo spazio della vita umana, e quindi in chiave architettonica, parallelamente architetti come Frank Gehry o Zaha Hadid hanno sconfinato, senza preoccupazione alcuna in relazione ai temi del *genius loci*, in ambiti a cavallo tra scultura e architettura, come ampiamente trattato in questa tesi, contaminando, fondendo, compenetrando i linguaggi nel nome di una comune sensibilità plastica. Se si prendono ad esempio i loro progetti, dalla *Disney Concert Hall* di Los Angeles (1989/2004) al *MAXXI* di Roma (1998), la ricchezza delle forme e dei volumi unitamente al ricorso a materiali dalle altissime qualità prestazionali, porta il progetto a *incarnare un'intensità basata sull'eccesso e sull'estremizzazione dei comportamenti tettonici, un investimento energetico senza ritorno per la storia del costruire*⁵.

Ha dichiarato Vito Acconci, noto per le sue installazioni ambientali: *...Mi sono spinto verso l'architettura perché essa è l'arte della vita quotidiana, ognuno di noi ha una consapevolezza architettonica, pur inconscia, e anche se la si conosce bene perché se n'è oppressi, essa rimane tuttavia un'arte che si apprende attraverso il vivere quotidiano...*⁶.

Certo è, come sostiene Germano Celant, che *L'attuale relazione tra Architettura & Arti è da cercarsi nell'ossessione contemporanea per l'immagine e l'apparire*.(...)⁷.

⁵ Germano Celant, *Architettura Caleidoscopio delle Arti*, in *Arti & Architettura 1900/1998*, Skira, Milano, 2004, pag.4.

⁶ cit. in: Vilma Torselli, *Public Art e Architettura*, articolo on line del 27/11/2004 in http://www.antithesi.info/testi/testo_2.asp?ID=404

⁷ Germano Celant, *Architettura Caleidoscopio delle Arti*, in *Arti & Architettura 1900/1998*, Skira, Milano, 2004, pag.3.

L'architettura cerca oggi la sua valenza nel forte impatto iconografico, dove a contare sono la rapida identificazione e il valore comunicativo dell'edificio, inteso come veicolo di messaggi che spesso non riguardano solo l'uso e la funzione, ma soprattutto l'investimento pubblicitario e promozionale, anche quando è politico o istituzionale. Un certo recente pensiero architettonico si contraddistingue quindi anche per la priorità assegnata all'esteriorità, alla superficie. L'architettura è chiamata a superare la prova di resistenza alla mutazione permanente delle strategie di comunicazione che, per l'industria contemporanea e globale, cambiano quotidianamente sul piano del prodotto quanto dei mercati.

Il risultato è un progettare spinto ad entrare nell'ambito dello spettacolo e si trasforma in un terminale che propone a ciclo continuo visioni e notizie. L'urgenza dell'informazione trasforma l'evento architettonico e deve renderlo performativo affinché sopravviva al cambiamento continuo delle rappresentazioni che la società produce e sollecita.

In tal modo i valori base del progettare, che si sono sempre basati su regole metastoriche o astratte, sono costretti a ripensarsi quali luoghi di transito di pratiche legate alle variabilità del flusso dell'informazione.

Un'architettura caleidoscopio quindi, sempre per citare Celant, che accetta l'accelerazione del tempo non dissimulando affatto il suo interesse per la priorità affidata all'immagine, riavvicinandosi così alle altre arti pensate per apparizioni da sempre più veloci e meno durature, pur se concettuali ed a volte più emotive.

Tale investimento sull'esterno risponde a un'esigenza di novità spesso trasmessa sulla "pelle" mediante messaggi luminosi. Un tentativo di mettere in sincronia la superficie architettonica con la pubblicità e l'informazione mediatica, come sta succedendo nelle metropoli planetarie, in cui lo schermo rende inseparabile confini murari e media, fa sì che l'architettura si trasformi in un corpo non solo spaziale ma anche informativo e pubblicitario, agevolato dalle alte prestazioni dei supporti informatici che assistono la mobilità e la manovrabilità della comunicazione trasferita sulla sua "epidermide". Così l'informatica e la telematica disegnano le pelli strutturali: interfacce che comunicano il mondo in tempo reale.

Non molto diverso fu il fenomeno di "dissolvimento dell'architettura in scrittura" che Fortunato Depero progettò nel *Padiglione del Libro* (1926-1927). Si compì allora la trasformazione dell'opera d'artista in produzione figurale d'uso, fenomeno che ha attraversato sia il futurismo italiano che il suprematismo e il costruttivismo russi, che misero il progettare al servizio della comunicazione popolare e pubblica.

Queste brevi analisi riflettono solo un lato della storia, quella dell'architettura che guarda alle altre arti, mentre l'altro riguarda la produzione che si esprime architettonicamente secondo le dinamiche dell'arte. L'analisi della produzione artistico-architettonica di Francesco Somaini, Donald Judd, Mimmo Paladino, trattata all'interno di questo lavoro di ricerca, seppur inquadrata, ognuna,

nell'ambito della loro specifica appartenenza culturale, ha voluto approfondire proprio quest'ultimo aspetto, teso ad individuare un registro necessario per comprendere "l'altro" pensiero dell'architettura, quello cioè che si è muove fuori da qualsiasi regola sintattica e tettonica, interessato soltanto a concretizzare la visione dell'autore. La scesa in campo degli artisti, dunque, immette nel panorama architettonico una riflessione sulla percezione dell'edificio che si arricchisce delle componenti inerenti la sfera complessa della soggettività autoreferenziale, slegata perciò dai pregiudizi propri dell'operatore d'architettura.

I laboratori delle avanguardie del secolo scorso, infatti, hanno spesso cercato di promuovere scambi organici tra arti figurative e architettura. Seguendo questo intendimento l'arte è servita ad alcuni architetti⁸ per attivare processi che hanno permesso alla loro ricerca di trascendere i confini strettamente legati alla pratica professionale, arricchendo così la disciplina di connotazioni più universali. Parallelamente l'architettura è servita ad alcuni artisti per ricomporre e consolidare la loro ricerca estetica, dandone una dimensione solida e reale.

La riflessione sui momenti più proficui di questi incroci ha portato alla sintesi personale riportata in questa tesi.

⁸ E non all'architettura in generale, nell'opinione ad esempio di Andrea Branzi. Tuttavia, personalmente, ritengo che "alcuni di quegli architetti" abbiano dato vita, in certi casi, alle scuole di riferimento dell'architettura moderna.

BIBLIOGRAFIA

Aa. Vv., "Public Art", *Art & Design*, n. 46, 1996.

Aa. Vv., *Paladino*, catalogo della mostra "Paladino a Napoli", Scuderie di Palazzo Reale, Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes, Piazza Plebiscito, Napoli, 16 dic. '95 - 17 mar. '96.

Apollonio U., Tapié M., *Francesco Somaini*, Editions du Griffon, Neuchatel, 1950.

Arensi F. (a cura di), *Paladino Palazzo Reale*, catalogo della mostra, Palazzo reale, Milano, 7 apr. – 10 lug. 2011, Giunti Editore, Firenze, 2011

Argan G.C., *Francesco Somaini*, Salisburgo, 1974.

Argan Giulio Carlo, *L'arte moderna*, Sansoni Editore, Firenze, 1970.

Augé Marc, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004

Avon Annalisa, Vraganz Giovanni, *Aspetti del minimalismo in architettura*, in "Rassegna", anno X, n. 36/40, dicembre 1988, numero monografico intitolato *Minimal*, a cura di A. Avon e G. Celant.

Ayomonino Carlo, *Origine e sviluppo della città moderna*, Marsilio Editori, Padova, 1971

Baccilieri A., *Antropomorfo*, Cusl, Bologna, 1988.

Bahrtdt Hans Paul, *Lineamenti di sociologia della città*, Marsilio, Padova, 1966

Barilli R., *Francesco Somaini*, in "Maestri contemporanei", n. 50, Vanessa Edizioni d'Arte, Milano, 1987.

Barilli R., *L'informale e altri studi di arte contemporanea*, Scheiwiller, Milano, 1964

Barilli R., *La scultura del novecento* in "Capolavori della scultura", Fabbri, Milano, 1968

Bonito Oliva A. testi critici), *Mimmo Paladino*, catalogo della mostra "Mimmo Paladino", Forte Belvedere, Firenze, 9 lug. - 10 ott. 1993.

Bossaglia Rossana (a cura di), *Somaini, opere 1948-1990*, Electa, Milano, 1990

Braghieri Gianni (a cura di), *Aldo Rossi*, Nicola Zanichelli Editore, Bologna, 1993

Brownlee David B., De Long David G. (a cura di), *Louis I. Kahn*, RCS libri e grandi opere, Milano, 1995

Bucarelli A., Cicelyn E., *La montagna del sale. Paladino a Napoli*, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano, 1996.

Caputo P. (a cura di), *Le architetture dello spazio pubblico*, catalogo della mostra "Le architetture dello spazio pubblico. Forme del presente", Triennale di Milano, 30 Ottobre 1997 - 11 Gennaio 1998

Caramel L., *Arte come progetto di vita*, Rotary International, Milano, 1995.

Celant G., *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, Costa & Nolan, Genova, 1990

Celant Germano (a cura di), *Arti e Architettura 1900-1968: scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura*, Skira, Ginevra - Milano, 2004

- Celant Germano (a cura) di, *Arti e Architettura 1968-2004: scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura*, Skira, Ginevra - Milano, 2004
- Celant Germano, *La scultura, un'architettura non abitabile*, in "Rassegna", anno X, n. 36/40, dicembre 1988, numero monografico intitolato *Minimal*, a cura di A. Avon e G. Celant.
- Crispoliti Enrico *Movimento Arte Concreta 1948-1952*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2003.
- Crispoliti E., *Ricerche dopo l'informale*, Officina, Roma, 1968.
- Crispoliti Enrico, Somaini Francesco, *Urgenza nella città*, Edizioni Mazzotta, Milano, 1972
- Crispoliti Enrico, Somaini Luisa, *Le grandi opere, realizzazioni, progetti, utopie*, Electa, Milano, 1997
- Crispoliti Enrico, *Uno straordinario percorso creativo*, in Toshiaki Minemura, (a cura di), *Lucio Fontana. La penetrazione dello spazio*, 1992
- De Stasio M., *Eredità dell'avanguardia*, in Caramel L., *Arte in Italia, 1945-1960*, Vita e Pensiero, Milano, 1994.
- D'orazio C. (a cura di), Mimmo Paladino a Villa Pisani, catalogo della mostra, Stra, Museo Nazionale di Villa Pisani, 1 giu. – 2 nov. 2008, Marsilio Editore, Venezia, 2008
- Dorfles Gillo, *Attualità del Barocco*, in "Domus", n. 207, marzo 1946
- Droste Magdalena, *Bauhaus Archiv* (a cura di), Bauhaus 1919-1933, Taschen, Köln, 2012
- Fabrizi M., Greco A., *L'arte nella città*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995

Favardin Patrick, *Les Décorateurs des années 50*, éditions Norma, Paris, 2002

Focillon Henri, *Vita delle forme seguito da elogio della mano*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1990

Fontana Sara (a cura di), *Umberto Milani, opere 1933-1967*, Electa, Milano, 2000

Frampton Kenneth, *Tettonica e architettura. poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Ginevra-Milano, 2005

Frampton Kenneth, *álvaro siza. tutte le opere*, Electa, Milano, 1999

Gherzi Fabio, *Eisenman 1960/1990. Dall'architettura concettuale all'architettura testuale*, ed. Biblioteca del Cenide di Rigoli Bianca Maria & C., Reggio di Calabria, 2006

Ghignatti P., Manetti A., *SPAZIO SCULTURA. Francesco Somaini: La "Sorpresa" della scultura tra matrici e tracce*, tesi di laurea presso facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, relatore prof. Ida Farè, correlatore prof. Adriano Baccilieri, A.A. 1997/1998

Grasskamp W., Matzner F., Vettese A., *Arte all'Arte. 98*, catalogo della mostra "Arte all'Arte. 98", Volterra, Casole d'Elsa, Colle di Val d'Elsa, San Gimignano, Poggibonsi, Montalcino, 12 set. – 2 nov. 1998

Heiddegger M., *Die kunst und der Raum*, Erker, St.Gallen, 1969 (tr. it. Angelino Carlo, *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova, 1998, 2°ed.)

Hilberseimer Ludwig, *Der Wille zur Architektur*, in "Das Kunstblatt", VII, 1923 n 5

Irace Fulvio e Marini Paola (a cura di), *Stile di Caccia. Luigi Caccia Dominioni cose e case da abitare*, Marsilio Editori, Venezia, 2006

Jacobs Jane, *Vita e morte delle grandi città*, Einaudi, Torino, 1969

Judd Donald, *Complete Writings 1975–1986*, Van Abbemuseum, Eindhoven 1987

Koolhaas Rem, Mastrigli Gabriele (a cura di), *Junkspace*, Quodlibet, Macerata, 2006

Kuspit Donald, *La versione minimalista dell'arte non-oggettiva*, in "Rassegna", anno X, n. 36/40, dicembre 1988, numero monografico intitolato *Minimal*, a cura di A. Avon e G. Celant.

Leonardi Leoncillo, *Uno scultore giudica l'architettura*, in "L'architettura", a. II, n. 13, novembre 1956

LeWitt Sol, *Ziggurats*, in "Arts Magazine", novembre 1966,

Lynch Kevin, *L'immagine della città*, Marsilio Editori, Padova, 1971

Meyer Jochen, Goetz-Hardt Tilla (a cura di), *Briefe an Ernst Hardt*, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, 1975

Mies van der Rohe Ludwig, *Bürohaus*, in "G", giugno 1923, n. I, s.i.p. Trad. italiana in F. Neumeyer, *Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti*, Milano 1996, pp. 257-258 (edizione originale, Berlin 1986).

Mies van der Rohe Ludwig, *Baukunst und Zeitwille!*, in "Der Querschnitt", IV (1924), n. I

Mitscherlich Alexander, *Il feticcio urbano*, Einaudi, Torino, 1968

Mumford Lewis *La città nella storia*, Etas Kompass, Milano, 1967

Parenti Marco, Mistrangelo Angelo (a cura di), *Enzo Venturelli architetto*, Edizioni dell'Orso, Torino, 1999

Pasini R., *L'informale. Stati Uniti, Europa, Italia*, Clueb, Bologna, 1995.

Pawson J., *Minimum*, Phaidon Press Limited, Londra, 1996

Pearson Clifford A., *Modern American Houses: Fifty Years of Design in Architectural Record*, Harry N. Abrams, Inc, New York, 2005

Piccoli Cloe, "Sconfinamenti tra arte e architettura", *Abitare*, n. 377, ott. 1998, pp.160-161.

Pirovano Carlo, *Scultura italiana del novecento*, Electa, Milano 1991

Poli F., *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale*, Laterza, Bari, 1995

Poli Grazia, *SPAZIOSCULTURA. Mimmo Paladino*, tesi di laurea presso facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, relatore prof. Ida Farè, correlatore prof. Adriano Baccilieri, A.A. 1997/1998

Poli Grazia, *Spazio Paladino. Contaminazioni fra arte e architettura*, in Claudio Spadoni (a cura di), "Mimmo Paladino in Scena", catalogo della mostra, Loggetta Lombardesca e Santa Maria delle Croci, Ravenna, 20 marzo – 17 luglio 2005, Silvana Editoriale, Milano, 2005

Ponti G., *Amate l'architettura*, Vitali e Ghianda, Genova, 1957

Rossi Aldo, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova, 1970

Safran E. Yeshuda, *mies van der rohe*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2001

Saletti Asor Rosa B.M., *Somaini Francesco*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, 1961-1981

Sandler Irving, *American Art of the 1960*, Harper and Row Publishers, New York 1988

Savi Vittorio E., Montaner Josep M (a cura di), *Less is more, minimalismo en arquitectura y otras artes*, Colegio de Arquitectos de Cataluña (COAC) y ACTAR, Barcelona, 1996

Sjarel Ex *De Stijl und Deutschland 1918-1922: die ersten Kontakte*, in *Konstruktivistische Internationale. 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur*, Stuttgart 1992

Somaini F., *Ambiente e progettazione: il ruolo sociale della scultura e delle arti plastiche nel tessuto urbano*, in Lorenzetti L.M., *Arte e psicologia*, Angeli, Milano, 1989.

Spadoni Claudio (a cura di), *Mimmo Paladino in scena*, Silvana Editoriale, Milano, 2005

Tafari Manfred, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari, 1968

Thau Carsten, Vindum Kjeld, (a cura di) *Arne Jacobsen*, Arkitektens Forlag/Danish Architectural Press, Copenhagen, 2001

Tedeschi F., *Le relazioni con l'Europa e gli Stati Uniti*, in Caramel L., *Arte in Italia, 1945-1960*, Vita e Pensiero, Milano, 1994.

Venturi Robert, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Ed. Dedalo, Bari, 2002.

Werner Blase (a cura di), *Mies van der Rohe*, Nicola Zanichelli Editore, Bologna, 1991

Wingler H.M., *Das Bauhaus*, Bramsche 1962, edizione italiana, Milano 1972

Zevi Bruno, *Poetica dell'architettura Neoplastica*, Giulio Einaudi editore, Torino 1974

INDICE	
INTRODUZIONE	3
1-ARTE E ARCHITETTURA NEL FUTURISMO	7
Umberto Boccioni-Architettura futurista. (Manifesto)	14
Virgilio Marchi-Manifesto dell'architettura futurista dinamica, stato d'animo, drammatica.	18
Antonio Sant'Elia-L'Architettura futurista. (Manifesto)	20
2-DE STIJL	25
Piet Mondrian-La realizzazione del neoplasticismo nel lontano futuro e nell'architettura di oggi. (Manifesto)	32
3-IL BAUHAUS E L'APPORTO DI TEO VAN DOESBURG	41
Theo van Doesburg nel circuito del Bauhaus	47
Storicità del movimento De Stijl	52
Case study house program	86
4-LA CRISI DEI PRESUPPOSTI DELLA MODERNITÀ- La risposta dell'Informale nei primi anni del secondo dopoguerra	93
Dall'arte tetradimensionale di Lucio Fontana alla smaterializzazione del "corpo solido".	97
Prime esperienze intorno al concetto della smaterializzazione del corpo solido: Piero Manzoni, Yves Klein, Francesco Lo Savio.	99
5-L'INFORMALE IN ITALIA. Materia e muro: l'artista incontra l'architettura.	103
6-FRANCESCO SOMAINI. Interazioni tra l'artista e l'architettura.	117
La poetica di Somaini.	119
La riqualificazione urbana: Urgenza nella città.	120
Progetti d'interventi d'urgenza nella città.	133

7-VERSO IL SUPERAMENTO DELL'INFORMALE	137
L'Internazionale Situazionista e l'esperienza della New Babylon di Costant.	138
L'eredità di Costant: dai gruppi <i>Radical</i> italiani al concetto di identità fluida dello spazio dell'architettura.	142
8- IL MAC (Movimento Arte Concreta), IL GROUPE ESPACE, IL MAC ESPACE	153
9-L'ARCHITETTURA NUCLEARE DI ENZO VENTURELLI	165
L'architettura scultura di Enzo Venturolli.	169
Dagli archivi della Biennale di Parigi: Biennale de Paris, 1963 - <i>Sculptures Architecturales et Architectures Sculptures</i> .	171
Le prime opere e la casa studio per Mastroianni.	172
La mostra di Parigi e il manifesto dell'architettura nucleare.	178
L'urbanistica spaziale e le utopie sulla pianificazione degli anni '50-'70.	185
Alcune altre opere.	204
L'ARCHIVIO ARCHITETTO ENZO VENTURELLI presso l'Archivio di Stato di Torino.	209
10-ARCHITETTURA COME SCULTURA	253
11-LA SCULTURA MINIMALISTA	263
12-ARCHITETTURA MINIMALISTA	273
13- LA DECOSTRUZIONE	283
14-LA POETICA DEL FRAMMENTO.La sintesi ARTE /SPAZIO/ARCHITETTURA nella poetica di Mimmo Paladino.	291
15-LA SMATERIALIZZAZIONE DEL MURO NELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA	329
16-SINTESI	335

CONCLUSIONI	339
BIBLIOGRAFIA	345

